Una incomparable historia ilustrada de la guitarra, la música que ha inspirado y los artistas e instrumentos que marcaron su evolución.

Con más de 300 guitarristas y compositores desde Andrés Segovia y Django Reinhardt a Jimmy Page y John McLaughlin.

•

Abarca la cautivadora historia de la guitarra y sus géneros, incluyendo la clásica, el *folk*, el *blues*, el *jazz* y el *rock* entre otros.

•

Transcripciones de destacados solos de Charlie Christian, los Beatles y Eric Clapton, entre otros.

•

Evocadoras fotografías de intérpretes, instrumentos, amplificadores y aparatos de efectos.





ISBN: 968-13-4162-7
7 509991 263935

Richard Chapman

ENCICLOPEDIA DE LA GUITARRA

DIANA

ENCICLOPEDIA DE LA GUITARRA

HISTORIA • GÉNEROS MUSICALES • GUITARRISTAS





Richard Chapman

Prólogo de ERIC CLAPTON

ENCICLOPEDIA DE LA GUITARRA

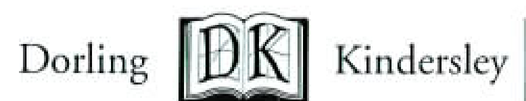
HISTORIA• GÉNEROS MUSICALES • GUITARRISTAS



Richard Chapman

Prólogo de **ERIC CLAPTON**





Un libro de Dorling Kindersley
www.dk.com



Publicado por Editorial Diana, S.A. de C.V.
www.diana.com.mx

PRIMERA EDICIÓN, ENERO DE 2006

Título original: GUITAR: Music – History – Players

ISBN 968 – 13 – 4162 – 7

De venta exclusiva en México y América Central

Traducción: Jesús Palomo Muñoz y Manuel León Padial

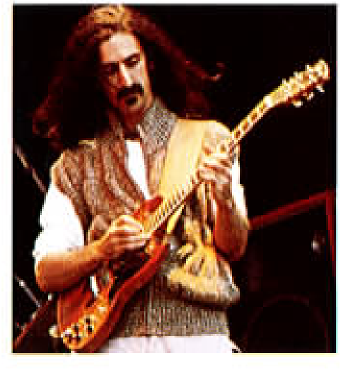
Las fechas se comprobaron siempre que fue posible hacerlo. Las fechas de las grabaciones corresponden al año de su lanzamiento. En las obras clásicas se aportaron las fechas de los estrenos cuando se consideró relevante. Se ha intentado por todos los medios averiguar las fechas de nacimiento de todos los guitarristas reseñados, si bien en algunos casos resultó imposible.

Impreso y encuadernado por
L. Rex Printing Company Limited, China.



ÍNDICE







PRÓLOGO

La música ha sido siempre la parte más esencial de mi vida. Desde la primera vez que oí la introducción de guitarra a "That'll be the day" de Buddy Holly, escuchar y hacer música se convirtió en un asunto vital para mí. Desde siempre me ha encantado todo tipo de música, desde las *ragas* de Bismullah Khan a los *shuffles* de segunda fila de Prof. Longhair, pero más que nada me ha interesado la música de guitarra. Existen incontables razones para ello, si bien volviendo la vista atrás quizá la más significativa sea que, en su mejor expresión, representa a la voz humana de una forma casi espiritual y anónima, sobrepasando al intelecto y llegando directamente hasta el corazón. Hay otros muchos instrumentos que, en las manos adecuadas, también son capaces de alcanzar esa cualidad, sobre todo el *shehnai* y el *sitar,* pero a mi modo de ver es la guitarra la que ofrece el camino más accesible.

También está, por supuesto, la historia visual, todo un viaje en sí mismo que nos lleva a través de la evolución del diseño, desde el laúd árabe a la *Stratocaster*, con un erotismo siempre subyacente; estoy seguro de que este libro arrojará luz sobre estos asuntos. En mi experiencia, la guitarra ha trascendido todas estas cosas, se ha convertido en una amiga y hemos mantenido una relación de más de 40 años. Hoy en día, no me gusta estar sin una guitarra cerca de mí; ha enriquecido mi vida, me ha curado de una forma que está más allá de las palabras. Confío que en este libro encontrarás algo de lo que a mí me ha dado tan buen alimento durante tanto tiempo.

Eric Clapton

INTRODUCCIÓN

Si no me equivoco, éste es el primer intento de cubrir las principales áreas de la música de guitarra en un solo volumen. Desde hace tiempo he tenido la convicción de que se hacía necesario escribir acerca de un fenómeno presente en casi todos los géneros musicales y culturas del mundo entero. Este libro es mi propuesta para cubrir esa laguna; habla sobre todo de artistas cuya creatividad y expresividad han producido una música íntimamente ligada a nuestras vidas.

En cierto modo, este proyecto también completa parte de mi propia biografía. En los años 60 me sentí irresistiblemente atraído por la guitarra, y ahora comprendo que esto se debió en parte a que la guitarra atravesaba una de sus épocas doradas, y casi a diario se publicaban fantásticos trabajos. Sin embargo, los músicos de *jazz* que yo admiraba tocaban otros instrumentos y no componían para guitarra, así que sentí la necesidad de seguir el rastro de guitarristas interesantes que trabajasen la improvisación y las armonías más atípicas. Esto también me llevó a pensar, como intérprete, que el instrumento estaba aún por desarrollar y que podía servir de vehículo a algunas de las increíbles ideas surgidas en otras áreas de la música.

No me resultó fácil, teniendo en cuenta que provengo de un pueblo de Kent desierto en lo cultural, de un colegio al que detestaba y de una familia para la cual dedicarse a la música era peligroso y subversivo, por todo lo cual debo agradecer la ayuda que me prestó mi hermano Mick. Por fin pude ahorrar para comprarme una guitarra y realizarme tocándola. Cuando cumplí los 14 mi padre quemó todos mis instrumentos y mi música, pero esto no hizo sino aumentar mis ansias de triunfar. Me embarqué en un largo viaje musical, tocando y explorando con mucha dedicación. Siempre me sorprendía descubrir la inigualada variedad de la música de guitarra, y me aliviaba pensar que con frecuencia había sido producida por personas que lo habían pasado muy mal.

Este libro se ha escrito con la intención de ayudar, inspirar y, además de destacar las trayectorias de los artistas más conocidos, señalar algunos de los aspectos más oscuros y olvidados con el fin de ilustrar al lector mayoritario. Ha sido una tarea colosal, y al principio mis notas superaban con creces la longitud de este libro. La selección final de artistas, instrumentos y material ha sido laboriosa y hasta cierto punto es personal. Deseo que los lectores disfruten con mi elección y que este libro contribuya modestamente a que la guitarra continúe evolucionando.

Richard Chapman



CLÁSICA

La guitarra tiene una historia larga y misteriosa. Su existencia data del siglo XVI, y es parte de una familia de instrumentos que existían desde hacía miles de años. La guitarra primitiva supuso el comienzo de siglos de tradición musical que son la base del repertorio de guitarra clásica.

Andrés Segovia *Representado aquí en un óleo de alrededor de 1920 como un hombre de artes, Segovia llevó la guitarra al gran público como instrumento de concierto.*

LOS ORÍGENES

Las ilustraciones con instrumentos que se asemejan a la guitarra se remontan a 3.000 años atrás. Ya en el siglo XIII, aparecen en Europa descripciones de instrumentos con forma de guitarra. Del siglo XV datan las primeras explicaciones sobre cómo tocarla, y en el XVI surge la música para guitarra.

Sin duda ya existían en la Antigüedad formas diversas de instrumentos con cuerdas que se pulsaban y pisaban para formar notas, y con una caja de resonancia para aumentar el volumen. Un instrumento afín a lo que hoy conocemos como guitarra aparece en relieves de piedra en el Asia Menor, en la actual Turquía, fechados en torno a 1350 a.C. Este instrumento primitivo tenía un cuerpo con lados curvos, mástil con trastes y cuerdas, y no figura ni en textos griegos ni romanos, por lo que probablemente sobreviviera en el Oriente Próximo hasta desembarcar en Europa en el periodo medieval. Una ilustración de los Salmos Carolingios del siglo IX muestra un instrumento parecido al de aquellos grabados. La iconografía eclesiástica del siglo XIII ya muestra antecedentes de la guitarra renacentista y barroca.



CANTIGAS DE SANTA MARÍA
Estos manuscritos de obras vocales de alrededor de 1275 muestran el instrumento, conocido en algunas fuentes como guitarra latina, tocado con un plectro en un ambiente cortesano. La guitarra latina es precursora de las primeras guitarras.

En 1349, el duque Jehan de Normandía empleaba a músicos que tocaban la *guitarra morisca* y la *guitarra latina*. La primera era más bien una suerte de laúd primitivo, precursor del laúd europeo y del actual laúd árabe, mientras que la segunda era el antepasado más directo de la guitarra. Existe bastante confusión, sin embargo, acerca de estos primitivos instrumentos originales de España, Italia y el sur de Francia, pues los nombres variaban dependiendo del país e incluso de las clases sociales.

Johannes Tinctoris describió en 1487 dos instrumentos distintos, uno "inventado por los españoles al que ellos mismos y los italianos llamaban viola... Esta viola difiere del laúd en que éste es mucho más grande y en forma de tortuga, mientras la viola es plana y curvada hacia adentro en cada lado"; y el otro "el instrumento inventado por los catalanes, al que algunos llaman *guiterra* y otros *ghiterne*.... la *guiterra* se usa muy raramente por la flaqueza de su sonido. Cuando la oí en Cataluña la usaban más las mujeres para cantar canciones de amor que los hombres". En Italia estos dos instrumentos se conocían como *viola da mano* y *chitarra*. La *vihuela de mano* española era fundamentalmente un instrumento de seis pares u órdenes de cuerdas, y su repertorio era muy sofisticado. Coexistía con la *guitarra*, más pequeña y ligera, con sólo cuatro órdenes y un repertorio más limitado. Ambos instrumentos se tocaban tanto con plectro como a mano abierta, si bien Fajardo, en el siglo XVI, afirma que la *guitarra* "no admite los dedos y ha de ser tocada con una fina pluma que realce su armonía".

En el siglo XVI la guitarra ya estaba ampliamente extendida. En 1547, Enrique VIII de Inglaterra tenía 21 guitarras entre su vasta colección de instrumentos en el palacio de Hampton Court, y un tratadista francés escribió en 1556 que "en mi infancia tocábamos más el laúd que la guitarra, pero en los últimos doce o quince años todos se han pasado a la guitarra". Acerca de la guitarra, Tobias Stimmer (1539-84) escribió: "por su apariencia puede decirse que servía para presentar al laúd, para acompañar viejas canciones, recitar cuentos y muchas cosas más. Deberíamos respetar la tradición de nuestros mayores".



VIOLA DA MANO
Este grabado de 1510, obra de Marcantonio Raimondi, muestra al boloñés Giovanni Filoteo Achillini (1466-1538) tocando una viola da mano *de cinco órdenes. Era un improvisatore, un poeta-cantante que componía palabras y música y se acompañaba a sí mismo con un instrumento que puede considerarse ya una guitarra primitiva.*

MÚSICA DE VIHUELA

La primera música de vihuela que ha llegado hasta nosotros se remonta a principios del XVI en España, y consiste en danzas cortesanas y acompañamientos de canciones destinados a las clases más favorecidas. Siete de estos manuscritos han sobrevivido. Estas piezas servían para instruir además de entretener, y la música se escribía usando una notación esquemática llamada tabladura, con números que representaban la posición de los acordes en cada cuerda y notas superiores para marcar los valores de tiempo. Al principio se afinaba igual que el laúd, pero más tarde surgirían afinaciones específicas. El compositor Luis Narváez (1530?-50) menciona en 1538 distintas afinaciones con las cuerdas graves variando de *La* a *Re*, y Juan Bermudo (1510?-65), en 1555 plantea afinaciones para los seis órdenes de LaReSolSiMiLa y SolDoFaLaReSol.

El Maestro (1535), del español Luis Milan (1500-1561), contiene la más antigua música para vihuela que se conoce, con piezas de distinta dificultad, entre las que hay seis danzas conocidas como pavanas. Los *Tres Libros de Música en Cifra para Vihuela* (1546) de Alonso Mudarra (1508-80) contienen una sofisticada *Fantasía*, una pieza de composición libre basada en material europeo, que más tarde aparecería bajo el nombre de *La Folia*. La *Fantasía* incluye partes basadas en un tema recurrente de bajo rítmico, y el estilo está inspirado en el del arpista contemporáneo Ludovico. Las síncopas le dan un aire enérgico, y las técnicas varían de acordes sencillos a complicados contrapuntos y armonías arriesgadas con alguna discordancia.

MÚSICA DE GUITARRA

Al ser más limitada en principio que la vihuela, el repertorio para guitarra de cuatro órdenes era más simple. Los *Tres Libros* de Mudarra incluyen alguna música para guitarra. Hay cuatro fantasías, una pavana y una versión de *O guardame las vacas*, basada en el tradicional bajo rítmico románico.

Alrededor de 1550 ya existían libros específicamente para guitarra en Francia, donde el instrumento gozaba de gran aceptación. Las obras de Guillaume De Morlaye, Simon Gorlier, Adrian Le Roy y otros incluían adaptaciones de piezas de laúd, arreglos y composiciones del tipo fantasías y danzas cortesanas como la pavana o la gallarda, además de acompañamientos y partes melódicas para guitarra.

La vihuela de cinco órdenes también es de este periodo. La primera música escrita para este instrumento aparece en la *Orphenica Lyra* (1554), del compositor Miguel de Fuenllana, e incluía fantasías, extractos de misas y un villancico.

Esta música antigua cedía lugar a la improvisación, permitiéndose pequeñas variaciones y adornos que respetasen la forma.

Entre las técnicas antiguas destaca el

Vihuela

EL MAESTRO
Publicada originalmente en Valencia en 1535, el Libro de música de vihuela de mano *muestra en su portada a Orfeo tocando para los pájaros y otros animales. El término* da mano *se refiere a la técnica habitual de toque con los dedos de la mano derecha, y había también una vihuela de penola que se tocaba con un cañón o plectro de pluma.*

VIHUELA
Este instrumento del siglo XVI se encuentra en el Museo Jacquemart André en París. Tiene seis órdenes de cuerdas y originariamente tenía diez trastes de tripa atados por detrás. Está estampado con la marca del monasterio español de Guadalupe. Las vihuelas se tocaban en solitario y en grupo.

CUERDAS Y AFINACIÓN DE LA GUITARRA

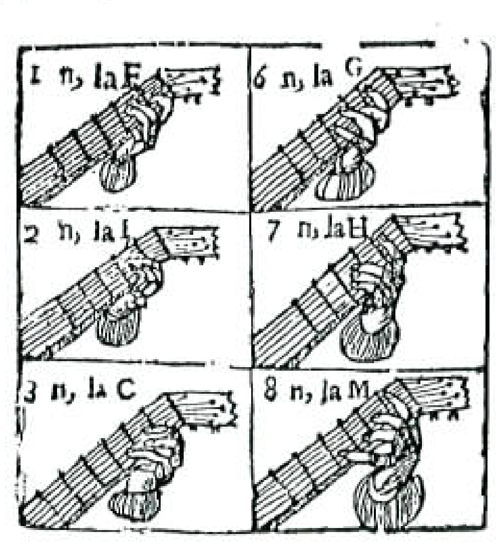
Las primeras guitarras tenían cuerdas de tripa colocadas en pares (órdenes) con diversas afinaciones. La guitarra de cuatro órdenes de Mudarra, que tenía diez trastes, se afinaba en FaDoMiLa y más adelante en SolDoMiLa, con los tres órdenes agudos afinados al unísono (en la misma nota) y el orden más grave separado por una octava y conocido como el bordón; sin embargo, Bermudo señala que la afinación de la guitarra de cuatro órdenes es la misma que las cuatro cuerdas centrales de la vihuela: DoFaLaRe. También había afinaciones "inversas" en las que el orden grave se afinaba en un tono más alto que las otras cuerdas: por ejemplo SolReFa#Si, donde el cuarto orden se afinaba por encima de las segundas cuerdas. Los libros de guitarra franceses de alrededor de 1550 mostraban guitarras con una primera cuerda individual, de ahí el nombre italiano *chitarra da sette corde*, y también había instrumentos de cinco órdenes.

inegale, con el pulgar y el índice pulsando las notas, y el rasgueado o despliegue de los dedos sobre las cuerdas. No obstante, las técnicas variaban según la habilidad del intérprete, oscilando entre floridos punteos y contrapuntos o sencillos rasgueos de cuerdas.

A fines del XVI se pusieron de moda los estilos más básicos y los patrones estrictos de acordes, lo cual suscitaría cierta crítica. El inquisidor Covarrubias lamentaría en 1611 la popularidad de la guitarra: "pero ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tocar, sobre todo rasgueada, por lo que no hay muchacho normal que no sea guitarrista".



BELCHIOR DIAS
Debido a su fragilidad, ninguna guitarra primitiva totalmente auténtica ha sobrevivido. Este instrumento, profundamente restaurado, tiene una etiqueta indicando que fue hecho por Belchior Dias en Lisboa en 1581 y es una de las pocas guitarras fechadas del siglo XVI. Tiene cuerpo pequeño, caja abovedada, una longitud de cuerda de poco más de 55 centímetros y cinco órdenes.



MANUAL PARA CINCO ÓRDENES
El libro de 1596 de Carlos y Amat Guitarra española y vandola *de auto-enseñanza para la guitarra de cinco órdenes, usa la afinación LaReSolSiMi y muestra dibujos de doce acordes mayores y doce menores. Recomienda una sencilla técnica de rasgueo que permite a los guitarristas tocar danzas y canciones en distintas tonalidades.*

MATTEO SELLAS
Este instrumento de cinco órdenes fue hecho por Matteo Sellas en Venecia en 1614. Sus etiquetas indican que estaba inspirado en el "signo de la estrella". De decoración foliada, la boca tiene un rosetón ornamental con un intrincado patrón, el fondo es curvo y la longitud de cuerda es de 71 centímetros, con nueve trastes de tripa atados alrededor del cuello.



GUITARRA VOBOAM
Hecha en París en 1641 por René Voboam, este instrumento representa un período en el que la guitarra era considerada una obra de arte, con un aro de ébano y marfil e incrustaciones, puente y diapasón decorados, y tapas de carey.

LA ÉPOCA BARROCA

Durante el período barroco, más o menos entre 1600 y 1700, la guitarra de cinco órdenes reemplazaría a la de cuatro y a la vihuela de seis, empezando a predominar la afinación estándar en LaReSolSiMi, con los dos órdenes más graves usando bordones y a veces dando lugar a otras afinaciones con notas altas.

La primera gran figura sería el italiano Giovanni Paolo Foscarini. Poco se sabe de él, pero sus obras publicadas a partir de 1630 demuestran que estaba introduciendo un nuevo nivel de sofisticación, mezclando rasgueados y punteados. Tras él, el también italiano Francesco Corbetta (1615?-81), uno de los grandes virtuosos de la época, viajaría en abundancia, convirtiéndose así en muy influyente. Sus composiciones solían ser técnicamente difíciles, con adornos complejos como dobles trinos. Entre sus obras más conseguidas están las chaconas, danzas cortesanas. Su obra *La Guitarre Royale* (1671) estaba dedicada a Carlos II, guitarrista él mismo.

MUJER CON GUITARRA
Este cuadro del artista flamenco Johannes Vermeer, de 1672, muestra una guitarra de cinco órdenes parecida en estilo a muchas guitarras francesas de siglo XVII. Hombres y mujeres tocaban la guitarra, y era popular entre las familias adineradas.

Curiosamente, el diarista Samuel Pepys, tras escuchar a Corbetta, escribió que tocaba de forma admirable, si bien "me preocupaba poderosamente que se hubieran tomado tantas molestias con un instrumento tan malo".

El francés Robert de Visée (1660?-1720) estudió con Corbetta, y produjo *suites* en su *Livre de Guitarre* (1682) y *Livre de Pieces* (1686).

El guitarrista y compositor español Gaspar Sanz (1640-1710), influido por la música italiana, pensaba que Corbetta era "el mejor de todos". Publicó *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española* (1674), y compuso pasacalles, preludios y pavanas, y las atractivas melodías de sus *canarios*. Durante el XVII, la guitarra adoptaría un papel de continuo, en donde el músico toca un bajo sobre el que puede improvisar distribuciones de acordes para crear armonías.

William Turner escribiría en 1697 que "la guitarra, tan sencilla de tocar para quien lo intenta, ya ha vencido al más noble laúd" y también, "ni puede negarse que una vez que te acostumbras, la guitarra hace un buen trabajo".

EL SIGLO XVIII

Con la llegada de la era clásica y el invento del piano habrían de cambiar muchas cosas, si bien existen escasas obras escritas. El pintor francés Antoine Watteau (1684-1721) plasmó la guitarra en algunas de sus obras como un instrumento para frívolos o enamoradizos. Un alemán escribió en 1713: "dejemos la guitarra y sus rasgueos a los españoles *come-ajos*". En cambio, el compositor italiano Domenico Scarlatti (1685-1757), de quien se dijo que "no existía otro que estuviera más hechizado por la guitarra", muestra influencias de guitarra española en su obra para clave. Después de la Revolución Francesa de 1789, entre las propiedades confiscadas a la aristocracia por el Comité de Seguridad Pública se encontraban docenas de guitarras.

LA GUITARRA EN TRANSICIÓN

A mediados del siglo XVIII se dio una tendencia gradual a añadir una cuerda más grave, afinada en Mi, a la guitarra de cinco órdenes, produciendo una afinación estándar MiLaReSolSiMi. Empezaron a aparecer libros con esta afinación para guitarras de seis órdenes, incluyendo la *Obra para guitarra de seis órdenes* de Antonio Ballestero de 1780. El pentagrama moderno empezaba a reemplazar a la antigua tablatura y uno de los primeros en usarlo en exclusiva fue Michel Corrette en *Les Dons d'Apollon* (1763). Hacia el final del siglo, en Madrid, el monje Padre Basilio componía música para guitarra de seis cuerdas, y uno de sus alumnos, Federico Moretti, publicaba *Principios de interpretación para guitarra de seis cuerdas* (1799).

EVOLUCIÓN DE LA GUITARRA

En la década de 1780, en muchos lugares de Europa, empezó a establecerse la tendencia francesa e italiana de fabricar guitarras de seis cuerdas individuales. No obstante, muchos fabricantes españoles continuaron haciendo guitarras de seis órdenes, y este sistema no se vería eclipsado hasta 1830. Ferdinando Carulli (1770-1841) nació en Nápoles y desarrolló su técnica de interpretación cuando los instrumentos de seis cuerdas individuales estaban firmemente establecidos en su ciudad. Fue una de las figuras más importantes en el resurgir de la guitarra. Publicó sus técnicas y composiciones cuando se trasladó a París años después.

FABRICATORE
Este instrumento, de seis cuerdas individuales fue hecho en Nápoles en 1793 por Giovanni Battista Fabricatore, quien no había cesado de construir instrumentos de este tipo desde 1780. Otros fabricantes napolitanos también hacían guitarras de seis cuerdas individuales.

EL SIGLO XIX

Una nueva generación de guitarristas españoles e italianos empezó a tocar guitarras de seis cuerdas con gran dominio técnico. Muchos se verían desplazados por las guerras napoleónicas, emigrando a los núcleos musicales de Londres, París y Viena.

Durante la primera mitad del XIX creció un nuevo interés por la guitarra, y surgirían intérpretes, compositores y maestros muy capaces. Tanto su música como sus estudios y métodos modernizaron y volvieron a popularizar el instrumento. Londres, París y Viena volverían a ser núcleos guitarrísticos. Una de las grandes figuras, el barcelonés Fernando Sor (1778-1839), estudió música en el monasterio de Montserrat, donde le prohibieron usar la guitarra. Tras su estancia allí, influido por la obra de Federico Moretti, dejó España en 1813 para afincarse en París. Excelente virtuoso, Sor se ganó una gran reputación en toda Europa, destacando su primer libro de *Estudios* (Op. 6). Compuso desde breves minuetos a sonatas, y entre sus muchas cualidades sobresalen su talento como compositor y arreglista. Algunas de sus obras más conocidas son las *Variaciones* sobre un tema de *La flauta Mágica* de Mozart (Op. 9), basadas en la melodía "Das Klingelt So Herrlich", el dúo para guitarras *L'Encouragement* (Op. 34) y su imaginativa *Fantasy* (Op. 54). La sonata *Grand Solo* es una pieza excepcional con influencias de Scarlatti. Sor también escribiría un *Método para Guitarra* (1830).

Otro español, Dionisio Aguado (1784-1849), también escribió su *Método para Guitarra* (1825), con complejos estudios para mano derecha en los que se incluían el control armónico y la independencia rítmica entre el pulgar y los demás dedos; al contrario que Sor, Aguado usaba las uñas de la mano derecha. Tras mudarse a París en 1826, entabló relación con Sor y compuso exhaustivamente para guitarra, produciendo obras como *Variaciones sobre el Fandango* (Op.16).



1836 PANORMO
Louis Panormo, que trabajó en Londres, consideraba las guitarras que fabricaba "de estilo español", con lo que se refería, entre otras cosas, al uso de refuerzos internos en abanico. Sus guitarras tenían diapasones elevados y clavijeros con ranuras.

1835 LACOTE
Aguado usaba los instrumentos de René François Lacote (1785-1855), recomendados por Sor. Ésta tiene un diapasón antiguo nivelado con la tapa, pivotes en el puente y un clavijero moderno con ranuras.

CARULLI & CARCASSI

Dos italianos establecidos en París a principios del siglo XIX produjeron importante material de guitarra. Ferdinando Carulli (1770-1841) escribió un *Método para Guitarra* (Op. 27) (1810) y *Le Harmonie appliqué a la Guitare* (1825), que se ocupaban del acompañamiento y la teoría. También escribió conciertos, una sonata, tríos para guitarra, flauta y violín, dúos para guitarra y piano y música para tres guitarras. Matteo Carcassi (1792-1853), cuyos formidables *Études* (Op. 60) son además hermosas composiciones, también realizó grandes aportaciones.

MAURO GIULIANI

El virtuoso italiano Mauro Giuliani (1781-1829) se afincó en Viena en 1806, donde causó un impacto tremendo. Viena era una de las grandes capitales musicales, y a sus conciertos acudía el propio Beethoven, quien afirmaría que "la guitarra es una orquesta en sí misma". Hizo dúos con el pianista Johann Nepomuk Hummel, y realizaría triunfantes giras como solista por toda Europa. Empleaba técnicas atípicas, como el uso del pulgar para las notas graves. Su *Concerto No. I en La mayor* para guitarra y orquesta, estrenado en 1808, significaría un punto culminante en el auge de la guitarra, al ser el primer concierto moderno para este instrumento. Tiene fuertes temas melódicos que se desarrollan en el primer movimiento. El segundo movimiento, una siciliana, es más lento, y el último es una polonesa. La guitarra y la orquesta intercambian motivos. También escribió dos conciertos y bellas sonatas, además de 22 dúos para guitarra con flauta y violín, destacando su *Duo Concertant* (Op. 25) para violín y guitarra en Mi menor, o su *Gran Duetto Concertante* (Op. 52) para flauta y guitarra en La mayor. Sus seis *Rossinianae* (Op. 119-124) escritas en la década de 1820 y basadas en temas de Rossini, tienen un grado de sofisticación que anuncia el imparable crecimiento de la música de guitarra. Giuliani también escribiría cuartetos con una guitarra *terz*, afinada una tercera más alta.

Ciertas figuras de relieve también tocarían la guitarra, como el compositor Schubert (1797-1828), quien afirmó: "la guitarra es un instrumento maravilloso que muy pocos comprenden", y escribió además canciones con acompañamiento de guitarra. También el virtuoso violinista italiano Nicolò Paganini (1782-1840) tocaba la guitarra a un gran nivel, e incluso escribió piezas sin acompañamiento o de cámara como la *Grand Sonata* en La.

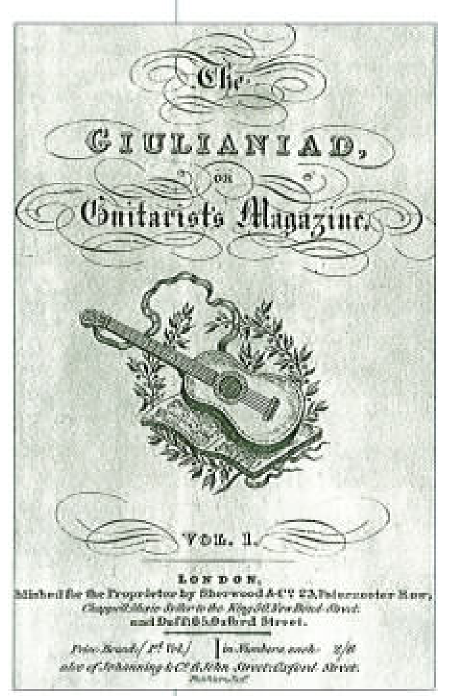
Tras la era de Sor y Giuliani, una generación más joven emergería aportando nuevas tendencias. Napoleon Coste (1806-83) compuso *Grand Duo* y *La Source Du Lyson*, y además hizo arreglos de J. S. Bach. Su música tiene un estilo pianístico, al igual que la de Johann Kaspar Mertz (1806-56) –conocido como "el Liszt de la guitarra"– cuyas piezas *Bardenklange* son deslumbrantes y enérgicas.

El distinguido italiano Giulio Regondi (1822-72) escribió *Reverie*, una temprana pieza de trémolo, además de llamativas obras como *Introduction et Caprice* (Op. 23), con veloces *tempos*, rápidas escalas y adornos apasionados.

FERNANDO SOR
La más famosa figura de principios del siglo XIX, Fernando Sor, se hizo un nombre en el mundo clásico por medio de sus composiciones y conciertos en ciudades como Moscú y Londres, entre otras.



DIONISIO AGUADO
Esta ilustración de 1843 muestra a Aguado tocando una guitarra francesa Laprevotte sobre un soporte llamado tripodison. Este soporte no fue adoptado por los guitarristas, que usaban diversas posturas para apoyar la guitarra en su pierna izquierda o derecha.



THE GIULIANIAD
Tal fue la fama de Mauro Giuliani que la primera revista inglesa de guitarra publicada por Ferdinand Pelzer en Londres en 1833 se llamó The Giulianiad. Incluía reseñas de conciertos y artículos sobre música de guitarra.

FRANCISCO TÁRREGA

El guitarrista español Francisco Tárrega (1852-1909) estudió con Julián Arcas (1832-82) y debutó a los once años de edad. Ensayaba muchísimas horas, con lo que se convirtió en un virtuoso, realizó abundantes giras y abriría el camino a la guitarra clásica moderna al adoptar los nuevos instrumentos de Antonio De Torres, entre otros. Como arreglista, Tárrega fue capital en la evolución del repertorio para guitarra al transcribir y arreglar obras originalmente escritas para otros instrumentos por compositores como Bach. Anteriormente, muy poca música sería se había transcrito para guitarra, con lo que el repertorio se limitaba a obras específicamente compuestas para ella o a arreglos de piezas populares. Tárrega arregló obras para piano de Chopin y de sus contemporáneos españoles Isaac Albéniz y Enrique Granados. Como compositor, Tárrega escribió *Capricho Árabe* (1888), con estados de ánimo que van de lo oscuro –con la sexta cuerda bajada a Re– a partes melódicas más brillantes. Su conocido estudio *Recuerdos de la Alhambra* se caracteriza por su melodía ondulante, en la que las notas están interpretadas por medio de veloces trémolos con tres dedos, apoyada por atractivos arpegios tocados con el pulgar.

Tárrega fue un maestro enormemente influyente que se supo rodear de un cercano círculo de admiradores y alumnos.



FRANCISCO TÁRREGA
Tárrega tocaba sin uñas y ayudó a unificar técnicas y a establecer la postura con la guitarra en la pierna izquierda, con el apoyo de una banqueta para el pie. Entre sus alumnos se encontraban figuras que más tarde fueron capitales para el desarrollo de la guitarra en el siglo XX, como Miguel Llobet y Emilio Pujol.



LA GUITARRA DE TORRES DE 1889

La figura principal en la evolución de la guitarra clásica moderna, Antonio Torres (1817-92), costruyó su primer instrumento conocido en Sevilla en 1854. Sus guitarras tienen más volumen y proyección, con un cuerpo más grande y profundo, y Torres diseñó un contorno nuevo y estéticamente bello y un puente que se convirtió en el modelo de la forma estándar moderna. Su principal contribución es la mejora del sistema de refuerzos de abanico que equilibra el instrumento y eleva el tono. Este instrumento fue construido en Almería en 1889 y tiene una tapa de picea y un cuerpo de palo de rosa, y fue modificado más tarde con ranuras en el clavijero.



MIGUEL LLOBET
Guitarrista español adelantado a su tiempo, Llobet (1878-1938) estudió con Tárrega pero, a diferencia de éste, tocaba con uñas. Después de un concierto triunfal en París en 1905, se convirtió en una gran figura, lo que llevó a Falla a escribir Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy *en 1920. Grabó desde 1925.*

ANDRÉS SEGOVIA

Andrés Segovia fue un intérprete extraordinario cuyo carisma y presencia escénica elevarían el nivel de la guitarra. Desde una perspectiva conservadora, trabajó sin descanso para asentar la guitarra dentro del mundo clásico, partiendo de sus raíces españolas.



QUIERO A EVA
El óleo de Pablo Picasso Quiero a Eva *(1912) es una de muchas obras en las que aparecen la guitarra y otros instrumentos con tratamientos cubistas, y refleja la creciente popularidad del instrumento a principios de siglo.*

Andrés Segovia (1893-1987), la gran figura de la guitarra clásica del siglo XX, nació en Linares, España. Autodidacta, creció en el seno de la corriente creada por Tárrega, si bien nunca estudió con él. Su repertorio mezclaba composiciones para guitarra con obras escritas para otros instrumentos por los principales compositores y por otros no tan conocidos. Segovia debutó en el Centro Artístico de Granada en 1909, actuó en Madrid en 1912 y realizó una gira por Sudamérica en 1916. En 1924, Segovia debutaría en Londres y en París. Tocaba con una lírica musicalidad, usando las uñas sobre cuerdas de tripa.

Segovia se esforzó en adaptar la obra de J. S. Bach (1685-1750) a la guitarra, transcribiendo piezas y arreglando extractos. En su primera grabación comercial del 2 de mayo de 1927 tocó una *Gavotte* y *Rondeau* a partir de la *Partita* en Mi mayor para violín solo de Bach, BWV 1006, una *Courante* de la *Suite para cello* BWV 1009, además del *Theme Varie* de Sor. Su peculiar interpretación de Bach se caracteriza por sus fuertes acentos amanerados y sus *tempos* oscilantes. Interpreta a Sor con un seductor encanto y con una picara vitalidad. En su adaptación de 1928 del *Preludio en Re menor* de Bach, BWV 999, escrito para laúd, transporta la obra de Do menor a Re menor, realizando pequeñas alteraciones para la guitarra. En los años 20, Segovia afirmaba estar trabajando "delirantemente" la *Chacona* de la *Segunda Partita en Re menor* para violín solista, y no la interpretaría hasta 1935 en París, donde fue recibida con mofa por quienes pensaban que era inapropiada para guitarra. En realidad resultó un triunfo, convirtiéndose en elemento básico del repertorio para guitarra. En las décadas de los 20 y de los 30, Segovia grabó una enorme



EL EMBAJADOR DE LA GUITARRA
En los años 20 Segovia viajó por el mundo y empezó a garnarse la reputación de "embajador de la guitarra". Intérprete magistral, Segovia exigía silencio y concentración de su público para su expresividad emocional.

cantidad de música, desde Robert De Visée a Tárrega, aumentando constantemente su repertorio.

OBRAS DE ENCARGO

Segovia compuso él mismo para guitarra, pero su mayor interés lo ponía en alentar a compositores que no escribían para guitarra para que empezaran a componer para el instrumento. A Segovia nunca le gustó la introdución de nuevos conceptos musicales como disonancia o atonalidad, ya que su estilo seguía siendo tradicional y melódico, ligado al de tiempos pasados. Gracias a su influjo, los compositores españoles Joaquín Turina (1882-1949) y Federico Moreno Torroba (1891-1981) escribieron obras para guitarra que a menudo tienen marcados rasgos españoles con elementos flamencos. Entre las obras de Turina destacan *Sevillana* (1923), el variopinto *Fandanguillo* (1925) y *Sonata*. Torroba escribió, entre otras, *Sonatina en La* (1924) y *Suite Castellana* (1925), grabada por Segovia en 1928. Segovia se hizo amigo del compositor mejicano Manuel Ponce (1882-1948), el cual escribiría una *Suite en La mayor* al estilo del laudista barroco Sylvius Weiss, grabada por Segovia en 1930. La *Sonatina Meridional* (1932) de tres movimientos tiene influencias flamencas; Ponce también compondría *Concierto del Sur* (1941).

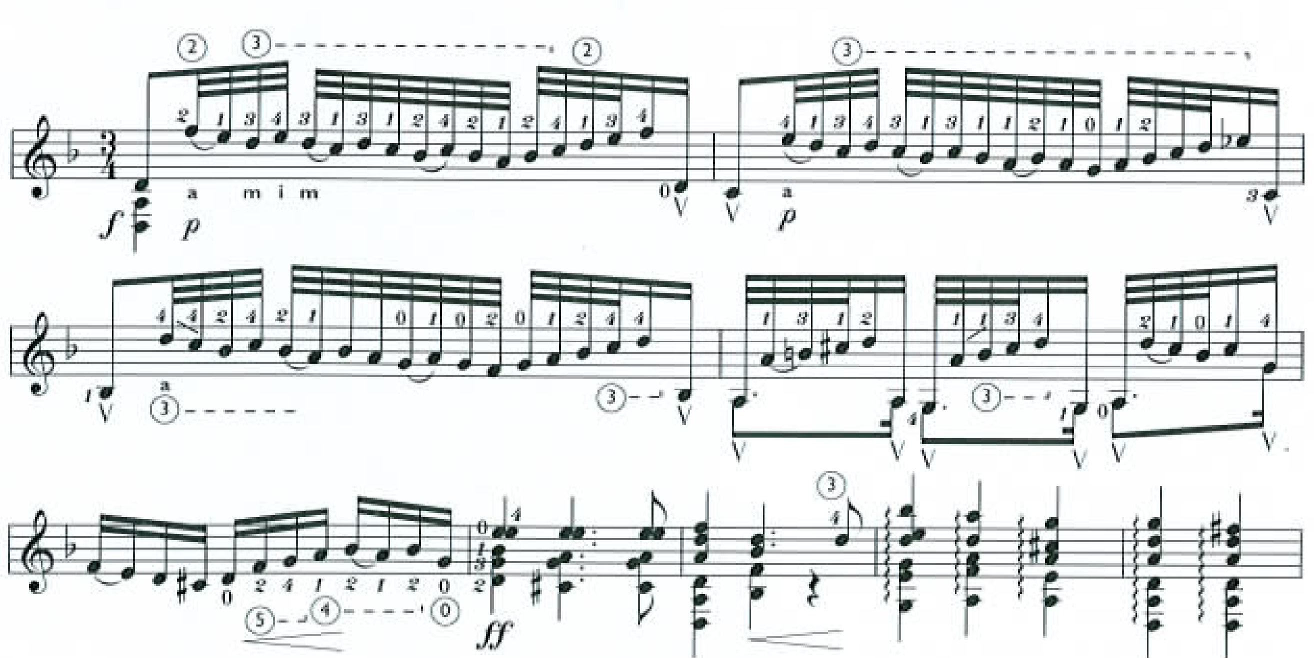
El italiano Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) compuso para Segovia el primer concierto para guitarra del siglo XX, el *Concierto para Guitarra en Re* (Op. 99) (1939), que tiene un brío bailable con cadencias después de cada movimiento.

LA CHACONA DE BACH

Segovia hizo su propia transcripción de la *Chacona* de la *Segunda Partita* para violín solo en Re menor de Bach, con números junto a las notas para los dedos de la mano izquierda, círculos con números para indicar las cuerdas y algunas indicaciones para los dedos de la mano derecha. La guitarra tiene el bordón afinado en Re en lugar de Mi, y en el extracto que figura abajo hay invenciones escalares ondulantes por encima de notas de bajo acentuadas durante cuatro compases, un quinto sin acordes, y en los siguientes tres compases y medio los acordes progresan hacia un Re mayor.



ANDRÉS SEGOVIA 1935
Segovia ya era una figura de renombre en 1935, cuando interpretó la Chacona *de Bach.*



Hermann Hauser I

CARRERA DE POSGUERRA

Después de la guerra Segovia continuó grabando, destacando sus interpretaciones de Albéniz y Granados de los años 40, época en la que empezó a mostrar interés por las cuerdas de nailon, por su fiabilidad, consistencia y mejor respuesta en el tono que las cuerdas de tripa. Además, eran más difíciles de romper, lo cual supuso una ayuda para la guitarra clásica.

En los años 50, Segovia se rodearía de pupilos e intérpretes inspirados por sus grabaciones. Su reticencia a las interpretaciones tibias y a las caprichosas frivolidades a base de *vibratos* o *rubatos* ejercerían una gran influencia estilística. En 1958 realizaría la presentación de *Fantasía para un Gentilhombre* (1954) de Joaquín Rodrigo. De carácter serio y adusto, Segovia lideró la coronación de la guitarra como principal instrumento del siglo XX.

LA HAUSER DE SEGOVIA
Segovia tocó una Ramírez desde 1912 y en los años 30 conoció al luthier alemán Hermann Hauser (1882-1952) que vivía en Múnich. Hauser cambió su método centroeuropeo de fabricación de guitarras y copió la Ramírez de Segovia. Esta guitarra, hecha por Hauser en 1937 fue usada por Segovia hasta los años 60.

MAESTRO
Con una larga y exitosa carrera, Segovia se convirtió en la gran figura de la guitarra clásica; dio conciertos alrededor del mundo hasta después de cumplir los 80 años.

COMPOSITORES PARA GUITARRA

El resurgir de la guitarra clásica espolearía a muchos compositores sudamericanos y europeos a partir de los años 20. Crearon una música de gran calidad que ha pasado a formar parte del repertorio clásico.

El paraguayo Agustín Pío Barrios (1885-1944) fue una figura al estilo de los grandes compositores intérpretes de principios del XIX. Al principio de su carrera a veces usaba una guitarra con cuerdas de acero para tocar piezas clásicas. Barrios fue el primer gran intérprete en realizar grabaciones, y entre 1910 y 1913 produjo discos de cera con composiciones suyas además de *standards*. Extravagante y carismático, hizo giras por Sudamérica y Europa, y se piensa que fue el primero en transcribir e interpretar en su totalidad la *Suite No.1* para laúd de Bach. Como compositor estaba influido por Bach y Chopin y también por la música folclórica sudamericana, y de su excepcional obra destacan *Un Sueño en la Floresta* y *Confesión*. Muchas de sus obras nos han llegado, tanto en manuscrito como en grabación.

LA CATEDRAL

Inspirada por la catedral de Montevideo, en su versión original *La Catedral* (1921) estaba formada por los dos segundos movimientos, grabados por Barrios en 1925. El primer movimiento, *Preludio*, añadido en 1938 y subtitulado "Saudade", transmite un sentido de quietud con una luminosa melodía sobre acordes arpegiados con ocasionales *voicings* cerrados y terminada con armónicos. El *Andante Religioso*, inspirado tras oír a Bach interpretado en un órgano de catedral, tiene un ritmo contenido y acordes amanerados que dan un sentido de movimiento de procesión con armonías que evocan tradiciones antiguas. La tercera parte, *Allegro Solemne*, está inspirada en los bullicios de la gente en las calles fuera de la catedral. Sus hermosos movimientos melódicos de líneas se entrecruzan con cascadas de arpegios con armonías cambiantes. Fuertes figuras temáticas se entremezclan y el movimiento avanza con variaciones originales hasta un perfecto cierre.

COMPOSITORES PARA GUITARRA

Conforme crecían las posibilidades para la guitarra comenzaron a surgir nuevas obras. El compositor español Manuel de Falla (1876-1946) escribió una gran obra para guitarra, *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy* (1920), con ritmo de habanera y una señorial belleza en la que no faltan sombríos *voicings*, líneas expresivas, e incluso fragmentos de la pieza para piano de Debussy, *Soirée dans Grenade*.

Uno de los mejores y más conocidos compositores fue el brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959), quien produciría música tremendamente variada y original, con influencias tanto del Impresionismo como del folclore sudamericano. Destacan sus soberbios y modernistas *Doce Estudios* (1929), inventivos, melódicos y con múltiples trampas para el intérprete, los *Cinco Preludios* (1940) y *Choros No.1*, donde introduce la guitarra en un contexto de influencia brasileña.

La guitarra tampoco permanecería indiferente para la vanguardia. El compositor dodecafónico Anton Weber (1883-1945) compuso su *Drei Lieder* (1925) para voz, clarinete y guitarra, impregnándolo de una lírica atonalidad. Una de las pocas piezas dodecafónicas para guitarra solista fue *Quatre Pièces Brèves* (1933), de Frank Martin (1890-1974), *suites* de baile francesas del XVII.

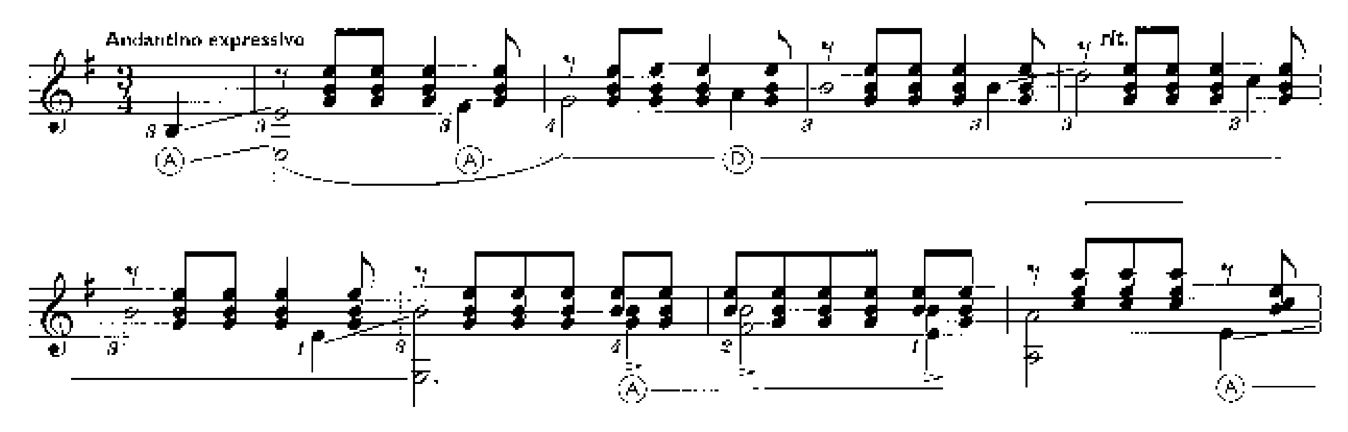
Agustín Pío Barrios
Figura fascinante de la historia de la guitarra clásica, Barrios incorporó a su nombre el de un jefe indio sudamericano, Mangoré, en 1932. Se le conoció como "el Paganini de la guitarra de la jungla del Paraguay".

LOS CINCO PRELUDIOS DE VILLA-LOBOS

Cada uno de los *Cinco preludios* (1940) tiene su propio carácter y Villalobos expresa sus ideas personales sobre digitación en composiciones con figuras que oscilan entre las distintas partes del diapasón. El ejemplo de la ilustración, el *Preludio nº1* en Mi menor, se abre con una emotiva melodía que recuerda a un violonchelo en las cuerdas bajas sobre acordes abiertos, antes de pasar a exquisitos adornos de gran imaginación melódica con acordes rasgeados con *glissandos* oscilantes antes de volver al primer tema. El segundo preludio ofrece un cambio expresivo en las notas altas y está lleno de energía creativa con un tema en quintas sobre arpegios. El tercero es suave y meditabundo con delicadas notas como de campanilla. El cuarto tiene un tema sencillo y hermoso sobre acordes y armónicos atmosféricos, que estalla de vitalidad con arpegios antes de volver a los armónicos artificiales. El quinto tiene ritmos elegantes e imponentes con atractivos *voicings*.



Heitor Villa-Lobos (1887–1959).



CONCIERTO DE ARANJUEZ

El compositor español Joaquín Rodrigo (1901-99) compuso la pieza más famosa para guitarra y orquesta. El *Concierto de Aranjuez* (1939) evoca la grandeza crepuscular de los jardines del Palacio de Aranjuez y se concibió como un pieza clásica popular. Regino Sainz de la Maza lo estrenó en Madrid en 1940. El primer movimiento comienza con una melodía rítmica rasgeada continuada por la orquesta, con la que la guitarra interactúa tocando melodías y variaciones salpicadas de acordes rasgueados antes de que la figura inicial reaparezca. El segundo movimiento, *Adagio*, abre con acordes rasgueados respaldando a un corno inglés que interpreta el cautivador y sentimental tema, continuado por la guitarra. Ésta interpreta ricas secciones que transmiten tranquilidad y un apacible ambiente. El último movimiento es juguetón, con un ritmo bailable de 3/4 y pasajes de variación y diálogos entre la guitarra y la orquesta.

LA ÉPOCA MODERNA

A partir de los años 50 la guitarra entró en una fase de gran popularidad. Surgieron muchas figuras de relieve que darían un nuevo impulso al repertorio de guitarra.

JULIAN BREAM
En el mundo clásico de la Inglaterra de los años cuarenta, donde la guitarra era ignorada, Bream fue una figura excepcional en un panorama de entusiasmo amateur. Su energía y determinación le situaron profesionalmente como un visionario que se definió a sí mismo.

En los años 40 se sentarían las bases de la era moderna con la aparición de nuevos virtuosos como la francesa Ida Presti (1924-67), casada en 1952 con el también guitarrista Alexandre Lagoya (1929-99), con quien formaría a partir de 1955 el primer gran dúo de la posguerra, y en el cual Lagoya arreglaría obras de los principales compositores contemporáneos. Su técnica de *legato*, acompañada de ricos *vibratos* y de una expresiva interpretación, les llevaría al éxito. El dúo estrenó *Concierto para dos Guitarras* (1962) de Castelnuovo-Tedesco, y en 1965 grabaría una exquisita *Chacona en Sol* de Handel, con una amplia gama de texturas, desde un profundo *vibrato* a pasajes ensordecidos y en *staccato* tocados con delicadeza y un gran control dinámico.





PRESTI-LAGOYA
Ida Presti y Alexandre Lagoya fueron el primer dúo concertista de guitarras del siglo XX. Presti tocaba con una técnica inusual, usando el lateral de las uñas. El dúo realizaría grabaciones excepcionales.

JULIAN BREAM

Nacido en Londres en 1933, Julian Bream es una de las grandes figuras de la guitarra. Con una larga e influyente carrera a sus espaldas, Bream no sólo ha arreglado obras para guitarra sino que también ha alentado la composición contemporánea.

Admirador de Django Reinhardt, Bream tocaba la guitarra acústica hasta que escuchó una grabación de Segovia tocando *Recuerdos de la Alhambra*, quedando así cautivado por la guitarra clásica, a la que dedicaría desde entonces todas sus energías. Creció en la Inglaterra de posguerra, y a pesar de sus limitados recursos, compraba toda la música que caía en sus manos, y empezó a estudiar con obras como los *Estudios* de Carcassi. Aunque en gran parte autodidacta, estudió con la Sociedad Filarmónica de Guitarristas, y más tarde estudiaría armonía y composición en el *Royal College of Music*, cuando la guitarra aún no se enseñaba en los conservatorios.

Bream debutó en 1946 en la Cheltenham Art Gallery, y al año siguiente daría un concierto allí mismo, en el cual tocaría arreglos de Bach hechos por Segovia, de Schuman y Albéniz a cargo de Tárrega, además de piezas de Sor y Coste, entre otros. A finales de los años 40 iniciaría sus programas de radio en la BBC, y en 1951 sería aclamado en su debut en el Wigmore Hall. En su álbum *The Art of Julian Bream* (1956) toca obras de Turina, Falla y Segovia, y en 1958 se embarcó en un apretado programa de grabaciones y de giras por Norteamérica.

Su estilo es conmovedor, caracterizado por notas bien centradas y con un gran tono, con fraseos de fuerte musicalidad y profundo sentimiento. Bream estaba convencido de que la guitarra podía crear atmósferas que hechizaran al público.



NARCISCO YEPES
El guitarrista español NarcisoYepes (1927-97) toca con sutil agilidad y sus grabaciones son precisas y hermosamente interpretadas. Realizó la primera grabación comercial de El concierto de Aranjuez *de Rodrigo en 1955. En 1963, Yepes adoptó una guitarra de diez cuerdas hecha por José Ramírez III con cuatro cuerdas bajas afinadas en Do, Sib Lab y Solb. Esto le ayudaría a arreglar música de piano de Albéniz y Falla y a realizar transcripciones más completas de piezas barrocas. Sus arreglos y grabaciones de Telemann y Scarlatti son parte importante de su producción.*

ALENTANDO LA COMPOSICIÓN
Bream sintió que la guitarra necesitaba un nuevo repertorio contemporáneo para evitar que dejara de formar parte del mundo clásico y se hiciera anacrónica. Instó a los compositores a escribir para el instrumento, abriendo así una edad de oro.

COMPOSITORES BRITÁNICOS
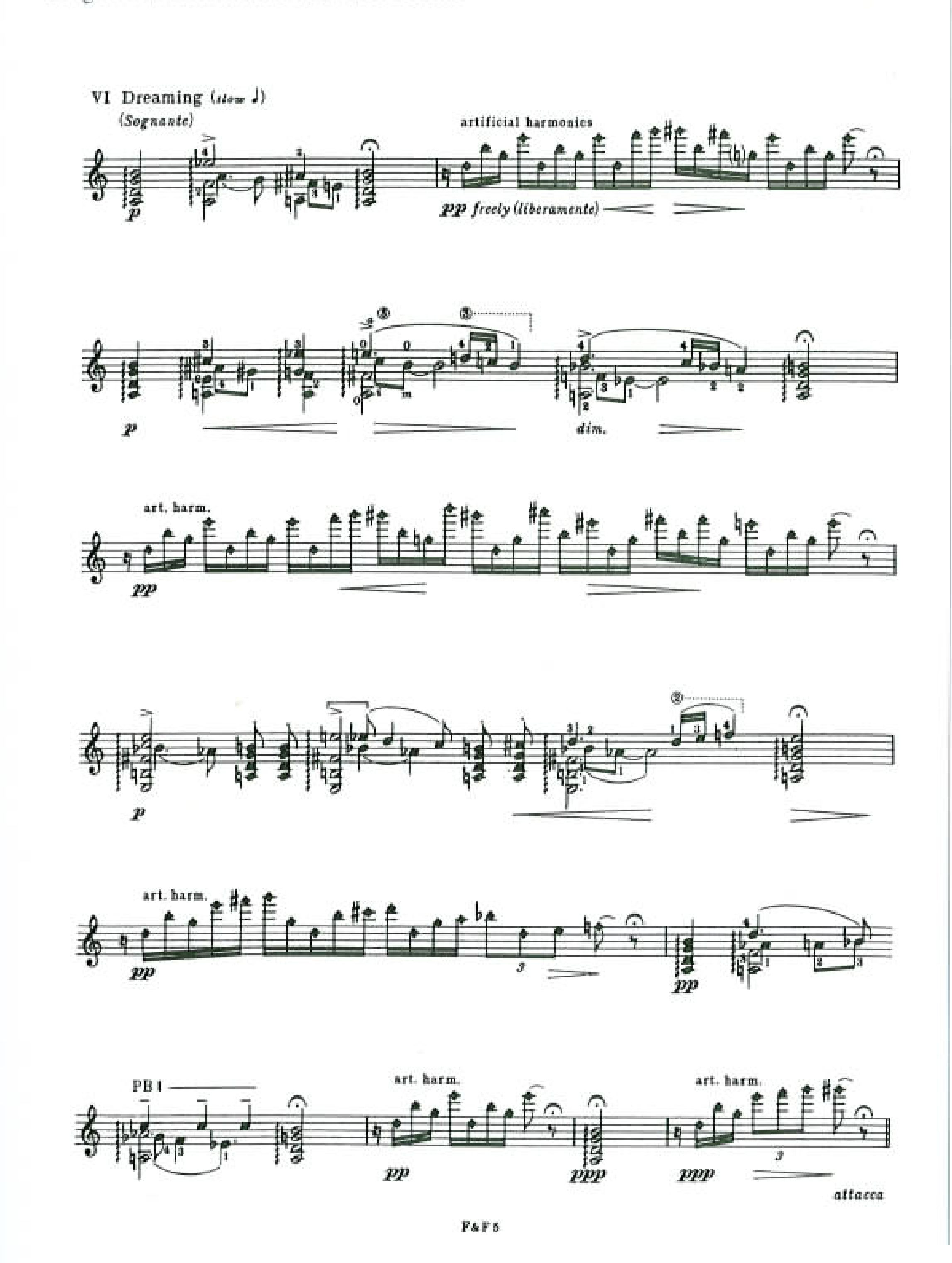
Bream se relacionó con casi todas las figuras de los 50, y además de alentar la composición desmitificaría el instrumento a base de explicar técnicas y texturas y de escribir artículos de divulgación. Por aquel entonces, la guitarra estaba empezando a alimentar la imaginación de muchos compositores. Entre los británicos destacan Reginald Smith-Brindle, inspirado por Segovia y autor de *El Polifemo de Oro* (1956), y Lennox Berkeley, autor de *Sonatina* (1958).

Compuesto para Bream, el *Concierto para Guitarra* (Op. 67) (1959) de Malcolm Arnold se basa en la música preferida del propio Bream. El primer movimiento, de gran colorido, incorpora melodías *folk*. El lento movimiento central es una elegía a Django Reinhardt, con aromas de *blues* y *jazz*, mientras que la delicadeza del último movimiento entronca directamente con la música para laúd.

En los 50, Bream encargó una obra para guitarra al compositor Benjamin Britten. La obra, *Nocturnal after John Dowland* (Op. 70) no se completaría hasta noviembre de 1963. Impregnada de un variado colorido, explota la versatilidad de la guitarra abundando en los pasajes difíciles y trascendiendo los límites estilísticos del repertorio tradicional. Consta de ocho secciones: la primera, "Musingly", empieza con notas sueltas y prosigue con misteriosos arpegios ascendentes y siniestros acordes; prosigue "Very agitated", llena de energía y acordes acentuados; "Restless" introduce gélidos acordes con cuartas y segundas y con una inquietante melodía atonal; en "Uneasy" hay ráfagas de cortos fraseos que se paran de pronto, junto a tambaleantes notas y arpegios; "March-Like" tiene una doble melodía de octavas en las cuerdas exteriores con rítmicos *voicings* con cuerdas al aire, mientras que en "Dreaming" hay cálidos *voicings* abiertos y pasajes con armónicos artificiales; la hermosa "Gently Rocking" es más rítmica y con una línea melódica muy bien tramada. En la última sección, "Passacaglia", una machacona línea de bajo crea la tensión dando respuesta a los fraseos de notas altas. Los arpegios dan pie a unas dramáticas líneas en *pizzicato*, acordes punteados y líneas contundentes, que preparan el delicioso final "Slow and Quiet", con una melodía garbosa y sutiles armonías isabelinas. Acaba con unos sencillos y tranquilos acordes, para luego desvanecerse en unas notas prolongadas.

Esta pieza figuraba en el álbum emblemático de Bream *20th Century Guitar* (1967), entre otros temas modernos de gran profundidad y perspicacia interpretativa.

También *Five Bagatelles* (1972) de William Walton fue compuesta para Bream y dedicada a Malcom Arnold. Muy expresiva y con toques de armonías de *jazz*, comienza con un adorno arpegiado de celebración sobre cuerdas al aire, y pronto se convierte en una exuberante parte rítmica con constantes y enérgicos cambios métricos. La Parte II tiene profundidad politonal con importantes inversiones sobre atípicas notas de bajo. La Parte III adopta un ritmo cubano de 3/8, con la 6ª cuerda bajada a Re. Tras una reflexiva Parte IV, la quinta y última abre con un tema rítmico que poco a poco va alcanzando el clímax.



"DREAMING" DE NOCTURNO (OP. 70)
Benjamin Britten escribió el Nocturno *(1963) para Julian Bream, el cual la consideraba la mejor obra compuesta para guitarra. Está formada por una serie de episodios separados, que describen y sugieren varios estados de la noche. La sexta sección, mostrada aquí, es "Dreaming"* (Sognante). *Comienza con un acorde de cuerdas al aire suavemente rasgueado que reaparece durante la pieza, junto con otras distribuciones de notas, que tienen una belleza tranquila en pasajes que alteran frases mágicas y armonías artificiales. Se estrenó en Aldeburgh en 1964.*



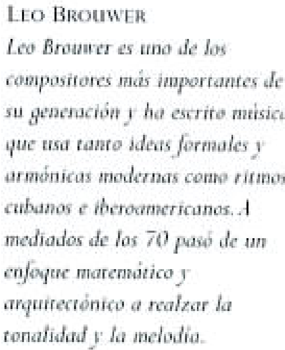
JOVEN VIRTUOSO
John Williams impresionó al mundo de la música al aparecer en los años 50, y Segovia anunció que "un príncipe de la guitarra ha llegado". Con maestría técnica sin tacha y con excepcional habilidad interpretativa, tocó y grabó una amplia gama de obras. Pronto se hizo evidente que tenía la capacidad de dominar prácticamente todo periodo y estilo.

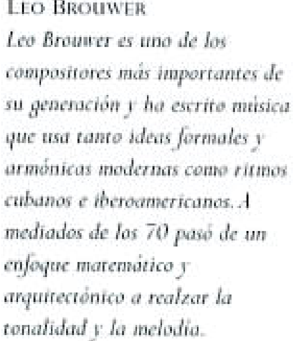
TENDENCIAS EN LA COMPOSICIÓN

En los años 50, numerosos compositores experimentarían con la música para guitarra. Pierre Boulez (1925) incluyó complejas y puntiagudas líneas de guitarra en su sexteto con voz *Le Marteau sans Maître* (1954), Luciano Berio (1925) empleó la guitarra en su orquestal *Nones* (1955), y Hans Werner Henze (1926) logró un efecto de alienación con sus líneas atonales para guitarra de *Drei Tientos* (1958).

El compositor y guitarrista cubano Leo Brouwer (1939) comenzó a escribir obras basadas en el folclore cubano y en la música de vanguardia, con abundantes texturas de sonido y efectos. Entre 1959 y 1961 produjo importantes estudios, que se publicarían más tarde como *Etudes Simples*. Están llenos de contenido musical, resultando un excelente material para los guitarristas gracias a sus ideas modernas y creativas. *Elogio de la Danza* (1964) tiene ritmos latinos, *El Decameron Negro* emplea ideas africanas de la región de Yoruba, y *The Eternal Spiral* (1971) presenta ritmos cubanos entre dramáticos contrastes. A principios de los 70, Goffredo Petrassi introduce el dodecafonismo y un enfoque de improvisación en *Nunc* (1971); *Lullaby for Ilian Rainbow* (1973) de Peter Maxwell Davies tiene un distanciamiento surrealista, en cambio, *Folios* (1973) de Toru Takemitsu plantea un meditativo impresionismo; *First Sonata on Shakespearian Characters*, *Royal Winter Music* (1976) y *Second Sonata* (1979) de Hans Werner Henze, son piezas de elevada dificultad técnica en las cuales las figuras y situaciones dramáticas de Shakespeare se describen mediante música.

El repertorio más tradicional se mantuvo con el guitarrista venezolano Alirio Díaz y su interés por su compatriota Antonio Lauro (1917-86), quien compuso atractivos valses basados en el folclore venezolano, así como una *Suite Venezolana*.





LEO BROUWER
Leo Brouwer es uno de los compositores más importantes de su generación y ha escrito música que usa tanto ideas formales y armónicas modernas como ritmos cubanos e iberoamericanos. A mediados de los 70 pasó de un enfoque matemático y arquitectónico a realzar la tonalidad y la melodía.

JOHN WILLIAMS

Nacido en Melbourne, Australia, en 1941, Williams provenía de una familia musical; su padre, Len Williams, era un guitarrista y profesor de talento. Guiado por su padre, comenzó a tocar a los siete años de edad. En 1952 se mudarían a Inglaterra, y entre 1953 y 1961 Williams estudió con Segovia en la Chigiana Academy de Siena, Italia, donde le sería concedido el raro privilegio de dar un recital completo en 1958. Su primer concierto de importancia fue en el Wigmore Hall de Londres en noviembre de 1958, con obras de Scarlatti, Sanz, Bach y Sor; poco después realizaría sus primeras grabaciones comerciales. Williams comenzó entonces a hacer giras por todo el mundo, y en 1960 sería nombrado profesor de guitarra en el Royal College of Music.

Con una aparente facilidad, claridad de articulación y agudeza, su brillantez técnica fue en cierto modo forjada por el estilo interpretativo de Segovia. Además de sus conciertos como solista, formó el Trio Paganini, con violín y cello. Stephen Dodgson (1924) escribió para él la *Partita No. 1* y el *Duo Concertante* para guitarra y clave. Entre sus grabaciones más destacadas están el *Capriccio No. 1* (1965) de Paganini y su formidable *John Williams Plays Spanish Music* (1970), con sus categóricas recreaciones de Granados y una estelar versión de "Córdoba" de Albéniz. Williams también grabó Bach a un gran nivel, como la *Suite para Laúd No. 4 en Mi mayor*. Junto a Bream grabó *Together* (1971), con música de Falla, Ravel, Sor, Carulli y Lawes, probando que sus estilos se complementaban con eficacia. En esa misma época, Williams grabó las obras para clave de Scarlatti a la guitarra, las cuales originalmente se habían visto influidas por la guitarra cuando fueron concebidas en el siglo XVIII. Entre las obras de los 70 escritas para Williams destaca *Guitar Concerto*, de Andre Previn.

Una de sus más grandes contribuciones a la guitarra serían sus grabaciones de obras del paraguayo Agustín Barrios, en el álbum *John Williams Plays Barrios*. Estas grabaciones aumentarían el reconocimiento de la obra del compositor, y provocarían su inclusión en los repertorios habituales.

En los 80, Williams impulsó a compositores como el minimalista australiano Peter Sculthorpe, estrenando su *Second Guitar Concerto* en 1989, y en 1991 formaría el grupo de cámara Attacca, especializado en obras contemporáneas.

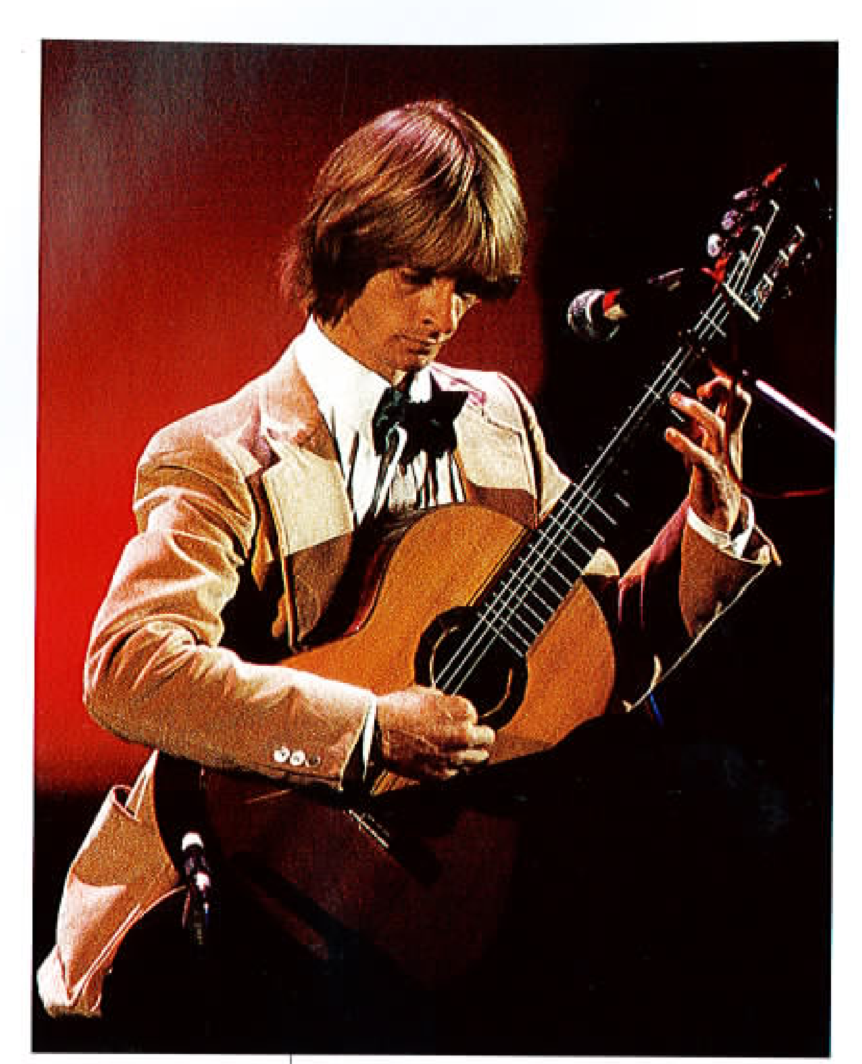


JOHN WILLIAMS
En su intento por romper las fronteras entre música clásica y estilos populares, Williams se ha mantenido abierto en cuanto a la creación musical, incluyendo el pop y el jazz con amplitud de miras, ha tocado en el club de jazz Ronnie Scott y en conciertos de rock, *tocando a veces con guitarras eléctricas y acústicas. A menudo utiliza micrófono para amplificar su guitarra cuando toca en grupo.*

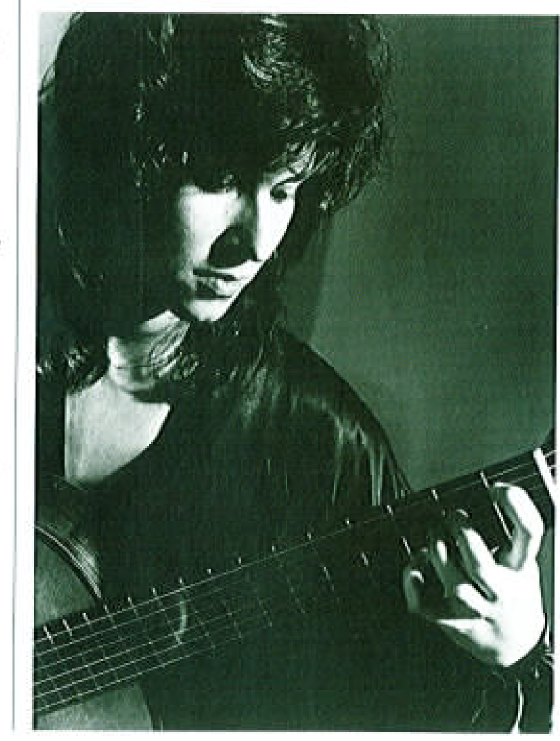
FUSIÓN

John Williams empezó a experimentar con ideas clásicas y a hacerlas más accesibles al gran público: su álbum *Changes* (1971) contenía arreglos de temas de Los Beatles y Joni Mitchell. Una de sus piezas más arriesgadas es la versión *rock* del *Preludio a la Suite en Mi mayor* de Bach, que se apoya en una sección rítmica. La "Cavatina" de Stanley Myers apareció como *single* y se hizo muy popular. En 1979, Williams fundó el grupo Sky, un grupo de fusión en el que se mezclaban el *pop*, el *jazz* y la música clásica.

SMALLMAN GUITARS
Durante muchos años, Williams ha tocado con guitarras de Ignacio Fleta, pero también ha usado mucho las Smallman. El constructor de guitarras australiano Greg Smallman, uno de los principales innovadores en la fabricación del instrumento, empezó a mediados de los setenta a hacer guitarras con refuerzos en celosía de fibra de carbón. Esto produce más volumen y sustain, *haciendo la sonoridad más efectiva en los trastes superiores. También cambia el tono.*



DAVID RUSSELL
El guitarrista escocés David Russell, nacido en 1953, es uno de los intérpretes más sensibles del repertorio, con un lirismo vocal y una sutileza refinada. Carlo Domeniconi y Jorge Morel le han dedicado obras.



SHARON ISBIN
La guitarrista americana Sharon Isbin, nacida en 1956, de gusto ecléctico, fue la primera persona en enseñar guitarra en la Juilliard Music School de Nueva York. Compositores americanos como Lukas Foss y Aaron Jay Kernis han escrito conciertos para ella.

THE PRINCE'S TOYS

El compositor ruso Nikita Koshkin (1956) creó una de las obras más interesantes y arriesgadas que ensancharía los límites de la guitarra clásica. La larga *suite* en seis movimientos *The Prince's Toys* (1980) es un *tour de force* de simbolismo surrealista, con efectos, texturas y colores novedosos. En ella se incluyen potentes ritmos de marcha y atípicas armonías, a menudo con voces paralelas y motivos reiterativos. Las cuerdas se tiran con fuerza para dar una sensación de torsión, y en ocasiones se dejan caer con sonido de percusión. Tras un primer movimiento con armonías melancólicas, en el segundo se golpea la caja de la guitarra; aparecen también acordes en *staccato* junto a enérgicas y continuas líneas de bajo con chirriantes *voicings*. En el tercer movimiento los acordes son lastimeros, las cuerdas se raspan y se vuelve a golpear la caja. Al principio del cuarto se crean ahogadas texturas de percusión cruzando las cuerdas entre sí, entre agitadas armonías y efectos de bordones de tambor.

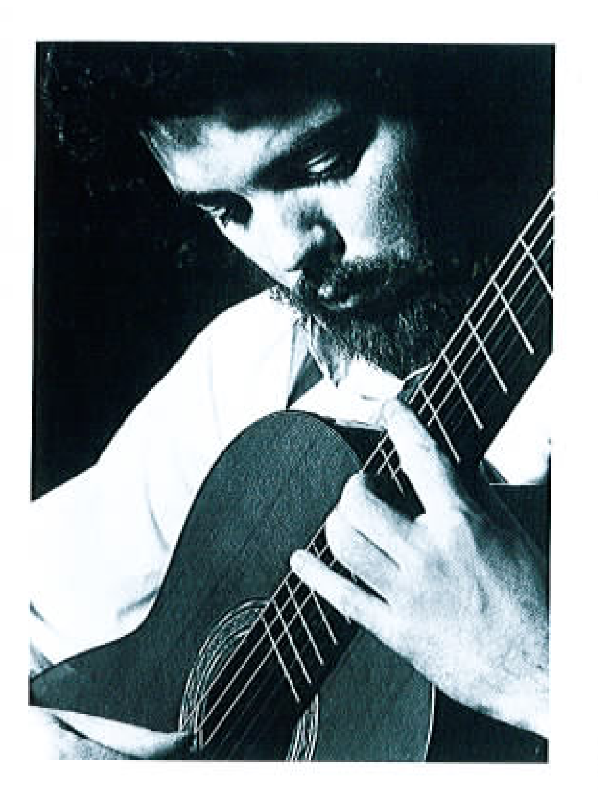
El quinto movimiento tiene un tono más juguetón, con ascendentes figuras circulares y acordes chasqueados. El último tiene un comienzo reflexivo, seguido de líneas angulosas, arpegios variados, breves frases de transición y acordes de muy largo alcance. Se crea un lacónico tango mediante figuras retorcidas y raspados de cuerda, hay pasajes con apagamiento en un tono pedal, y luminosos pasajes descendentes con forzamientos microtonales sobre armónicos hasta que la pieza termina con un largo y misterioso sonido de raspado que evoca un movimiento tridimensional.

Otra obra avanzada es *Sequenza XI for Guitar* (1988) de Luciano Berio, con fuertes rasgueados, exóticas armonías arpegiadas, *tapping*, trémolo y trémulas líneas ligadas.

TAKEMITSU & BROUWER

Estos dos importantes compositores también escribieron para Julian Bream.

All in Twilight (1988) de Toru Takemitsu es de una cálida y hermosa profundidad que evoca una sensación misteriosa de lo desconocido. En el primer movimiento hay *voicings* cautivadores, junto a armónicos y marcados cambios de tono y color con notas cercanas al puente. El segundo movimiento revela un



emotivo y oscuro tema con una tensión en suspenso, el tercero tiene destellos de danza, y el cuarto es hipnotizador, con líneas arqueadas de intervalos y motivos, con armonías agudas de respuesta.

La *Sonata For Guitar* (1990) de Leo Brouwer es una obra en tres movimientos repleta de partes que chocan entre sí, pasando de pronto de la disonancia a la consonancia y con guiños a compositores y estilos de otras épocas.

Con su principio de armónicos con exóticos y arremolinados arpegios, el primer movimiento rebosa sutileza, con pasajes de acordes melódicos yuxtapuestos a otros más disonantes, y pinceladas cubanas y españolas. El segundo incluye notas como de campanas, con melodías sombrías y meditabundas. El tercero es desbordante de energía, con arpegios y líneas entrelazados, que van subiendo en dramatismo hasta el repentino final.

CORRIENTES CRUZADAS

Ha habido diversos cruces en los estilos de guitarra. Los brasileños hermanos Assad y Carlos Barbosa Lima han incorporado la samba, introduciendo frescos enfoques rítmicos a la guitarra clásica. El compositor argentino Astor Piazzola (1921-92) escribió *Tango Suite* (1984) para ellos después de oír un arreglo del trabajo de Carlos. En los EE.UU., la obra *Electric counterpoint* (1987) del compositor minimalista Steve Reich utiliza guitarra eléctrica y fue encargada para el guitarrista de *jazz* Pat Metheny. Tiene tres movimientos y está interpretada por diez pates de guitarra dobladas y dos de bajo. La guitarra añade una sección final en directo. Tiene continuas armonías pulsantes y un tema de música africana de viento. La obra del compositor y guitarrista experimental Glenn Branca, incluyendo las sinfonías 1 a 10 de los años 80 y 90, usa instrumentos eléctricos especialmente construidos y sistemas, tales como las seis cuerdas afinadas con la misma nota en distintas octavas y tonalidades, produciendo una energía asombrosa con volcánicos *crescendos* y avalanchas de sonido. El guitarrista y compositor Dusan Bogdanovic, nacido en 1955 en la antigua Yugoslavia, está influido por una gran variedad de música. Sus *Seis Miniaturas Balcánicas* (1991) son originales y están inspiradas por canciones populares y ritmos de sabor islámico.

MANUEL BARRUECO
Manuel Barrueco, nacido en 1952, es un intérprete excepcional que domina una amplia gama de obras, lo que lo convierte en uno de los guitarristas más destacados. Su evolución se apoya en el progresivo refinamiento de obras comerciales, así como en la incorporación de nuevo repertorio, con un estilo de gran claridad y detalle. Explora las piezas en profundidad, descubriendo nuevos significados y sensaciones y añadiéndole una dimensión más profunda al repertorio. Sus grabaciones van desde Bach y Mozart hasta Chick Corea.

KAZUHITO YAMASHITA
El guitarrista japonés Yamashita, nacido en 1961, ha grabado piezas orquestales para guitarra solista que incluyen Cuadros de una Exposición *de Mussorgsky y la* Sinfonía del Nuevo Mundo *de Dvorak. El virtuosismo de sus interpretaciones transmite una cierta plenitud orquestal.*



FLAMENCO

AL CONTRARIO QUE OTRAS TRADICIONES FOLCLÓRICAS EUROPEAS, LA EVOLUCIÓN DEL FLAMENCO HA ESTADO ESTRECHAMENTE UNIDA A LA DE LA GUITARRA. FORMA PARTE IMPORTANTE DE LA HERENCIA CULTURAL ESPAÑOLA, Y ES UN ARTE VIVO EN CONSTANTE EVOLUCIÓN GRACIAS A SU CONTACTO CON OTRAS FORMAS MUSICALES.

PACO DE LUCÍA *Indiscutible maestro flamenco, Paco de Lucía no tiene rival en el repertorio tradicional y es además un arriesgado innovador e improvisador.*

LOS ORÍGENES DEL FLAMENCO

Los orígenes del flamenco son un tanto oscuros. Durante muchos años, se le relacionó con Andalucía, siendo los primeros músicos flamencos conocidos gitanos que vivían en un área en torno a los núcleos urbanos de Cádiz, Jerez y Sevilla.

El flamenco tiene tres vertientes: el cante, el baile y el toque. La tradición flamenca es el resultado musical de unas circunstancias geográficas e históricas únicas. En el 711 de nuestra era, los árabes del norte de África invadieron España y establecieron una avanzada cultura islámica en la región que denominaron Al-Andalus (origen del actual término de Andalucía). Su sofisticada música vocal e instrumental era uno de los rasgos que definían a aquella cultura. Al cabo de siete siglos, serían expulsados de la Península por los reinos cristianos de Castilla y Aragón, dejando tras de sí un gran legado que poco a poco se acabaría insertando en la sociedad cristiana. Estas gentes compartían región con los gitanos, para quienes la música era una de las cosas grandes de la vida. La música gitana, de influencias orientales, se mezcló con la árabe, la judía y la música popular y clásica de la vieja Europa, produciendo un estilo único que ahora se conoce como flamenco.

Se cree que el término flamenco proviene del árabe *felamengu* (campesino fugitivo) o también del término usado para describir a los soldados y músicos de la corte española del emperador Carlos V (1500-58).

PRIMEROS CANTANTES Y GUITARRISTAS

La primera mención a un cantaor flamenco, en Jerez, se remonta aproximadamente a 1750, y algunos cuadros de principios del XVIII ya mostraban a gitanos tocando la guitarra para acompañar al baile. La guitarra ya gozaba de una larga historia en España, e incluso existía música escrita que usaba algunas ideas flamencas, como la estrofa conocida como seguidilla o el rasgueado abriendo los dedos en abanico. Algunos de los primeros guitarristas de los que se tiene noticia son Paquirri *El Guante*, nacido en torno a 1780 en Cádiz y que era además cantaor y bailaor, y Francisco Rodríguez *El Murciano* (1795-1848) (ver abajo).

Sevilla, en constante expansión, y sobre todo el floreciente barrio gitano de Triana, iban a convertirse en el centro del flamenco. Surgió un nuevo tipo de local, el café cantante, un ambiente que estimulaba la creación artística. En Sevilla, el primero data de 1842, y de aquella época es José González Patino (1829-1902), gitano de Cádiz que acompañaba al cante. A lo largo del XIX, el papel de la guitarra sería fundamentalmente el de acompañar a los cantaores y bailaores, si bien poco a poco los guitarristas irían desarrollando interludios melódicos o falsetas.

Algunos manuales de la época, como el *Método elemental en cifra* (1860) de Rubio, incluían algo de flamenco, e incluso el renombrado guitarrista clásico Julián Arcas (1832-82) publicaría piezas basadas en soleares o rondeñas.

Paco *El Barbero* (1840-1910), gaditano y discípulo de Patino, fue uno de los primeros en actuar en solitario, tocando temas clásicos de Arcas adaptados a la guitarra flamenca. Discípulo suyo sería Javier Molina (1868-1956), el "mago y brujo de la guitarra".

Otra importante figura primitiva, Paco Lucena (1855-1930), ayudó a asentar las técnicas del picado, arpegiado de tres dedos y trémolo.

LA GUITARRA TORRES
Antonio Torres empezó a hacer guitarras modernas alrededor de 1850. Esta guitarra de 1860 es típica tanto de los modelos flamenco como clásico. Con su cuerpo de ciprés, su construcción ligera y su sólido clavijero, este ejemplar es parecido al tipo tradicional de guitarra de épocas anteriores.



LOS CONJUNTOS FLAMENCOS
Los grupos de flamenco itinerantes, que incluyen cantaores, bailaores y guitarristas, fueron corrientes en España a partir del siglo XIX. *Esta fotografía, de alrededor de 1890, muestra al conjunto La Zambra Gitana.*



EL JALEO
Este cuadro del artista y pintor de sociedad americano John Singer Sargent (1856-1925) muestra a bailaores acompañados por guitarristas en el escenario de un café. Sargent viajó por España en 1879 haciendo bocetos y este cuadro lo terminó en 1882.

REFERENCIAS AL FLAMENCO

En su libro sobre los gitanos españoles, *The Zincali* (1840), el escritor inglés George Borrow (1803-81) describe a "un gitano de Melilla rasgueando una guitarra con gran fuerza y produciendo sonidos demoníacos". En 1847, el compositor ruso Mijail Glinka (1804-57) escuchó a Francisco Rodríguez *El murciano* tocar en Granada. Glinka se quedó extasiado con la música indígena y pasó muchas horas intentando transcribir la música con sus inventivas variaciones. Más adelante utilizaría algunos de sus elementos melódicos en su obra *Noches en Madrid* (1851).

RAMÓN MONTOYA

La primera gran figura en darle al flamenco una dimensión mundial fue Ramón Montoya (1880-1949). De familia gitana y flamenca, empezó muy joven. Admiraba a Javier Molina y estuvo influido por Rafael Marín, que a su vez había estudiado con Paco Lucena y Francisco Tárrega y había publicado uno de los primeros libros de flamenco, *Método de guitarra por música y cifra* (1902). Para cuando Montoya inició su carrera, tanto los arpegios sofisticados como las escalas y el trémolo ya estaban extendidos, y pronto se familiarizó con el estilo del gran guitarrista clásico Miguel Llobert, que le inspiró en su imaginativo enfoque.

RAMÓN MONTOYA
El asentamiento de la guitarra clásica en el circuito de conciertos durante el siglo XX condujo a una actitud receptiva con respecto al flamenco, lo que permitió que figuras como Ramón Montoya hicieran grabaciones solistas y giras fuera de España, llevando el flamenco a otras partes del mundo.

GUITARRA FLAMENCA DE MARCEL BARBERO
Las guitarras flamencas tienen un sonido especial debido a su construcción ligera, sus cuerpos de madera de ciprés y sus cuerdas más pegadas al traste. Muchos de los grandes fabricantes de guitarras clásicas también hicieron guitarras flamencas, como Santos Hernández, cuyos instrumentos fueron usados por Ramón Montoya. La guitarra de la ilustración es de Marcelo Barbero (1904-55).

Montoya partía de la tradición para introducir nuevos conceptos, enriqueciendo el lenguaje flamenco y convirtiéndose en uno de los primeros virtuosos del siglo XX. Gran conocedor de los cantes, al principio de su carrera acompañaba a muchos de los cantaores del Café de la Marina de Madrid, y hasta entrados los años 20 tocó regularmente con el cantaor Antonio Chacón, con quien grabó por primera vez en 1922. Su refinamiento, sensibilidad y flexibilidad rítmica se escuchan en muchas de sus grabaciones de los años 20 con la cantaora La Niña de los Peines, en las cuales introduce inventivas falsetas. Su toque a compás era excepcional, y para la época resultaba adornado y sofisticado.

Su mayor contribución al género sería la liberación del papel de acompañante para expresarse como instrumentista solista, apoyándose en una tremenda imaginación armónica y en las escalas, usando todo el diapasón. Cogía las canciones y las rearmonizaba, creando piezas fluidas con pasajes que transmiten una rica musicalidad. También puede escuchársele en duetos a partir de los años 30, tocando con un preciso control, usando brillantes arpegios y rasgueos zumbantes junto a líneas con mucha clase. Su intensidad y carácter le posibilitarían la entrada en el mundo de los conciertos, alcanzando el éxito en París en 1936.

GRANADINA

La serie de piezas instrumentales grabadas en 1936 por Ramón Montoya en París incluye "Granadina", una pieza poderosa, virtuosa y original con estructura abierta, *tempos* cambiantes y diversas variaciones. Montoya toca con potente hondura. Fraseos con arpegios ondulantes van acompañados por figuras bajas melódicas con *glissandos*. Los acordes relucen con veloces florituras rasgueadas. Las melodías se interpretan con rápidos trémolos apoyados por arpegios y *voicings* inusuales de carácter mágico, complejo y como de arpa.

OTRAS FIGURAS PUNTERAS

Algunas de las grabaciones flamencas pioneras fueron realizadas a finales del siglo pasado por el guitarrista afincado en Barcelona Miguel Borrull (1880-1940), que añadió sofistificación armónica a las progresiones de acordes y cuyo trabajo influyó a Montoya. Muchos importantes guitarristas no eran gitanos, sino payos, como Manolo de Huelva (1892-1976), que se estableció como un joven virtuoso en Sevilla a los 18 años. Paradójicamente, en comparación con Montoya se consideró su estilo como de acompañante enérgico, con un ritmo más gitano. Como solista disfrutó de una reputación legendaria, y Segovia lo llamó el "más grande guitarrista flamenco", pero su carácter introvertido impidió que nos dejara muchas grabaciones.

EL ESTILO FLAMENCO

En el flamenco, el modo frigio y la escala menor armónica funcionan como esbozo armónico y melódico. Los cantes que componen las raíces del género suelen tener nombres regionales como malagueña o rondeña. Con el tiempo, esas formas se armonizaron con acordes que encajaban en el marco flamenco y que aportan atípicas progresiones y distribuciones únicas de acordes. Rítmicamente, muchas piezas se basan en un compás cíclico de doce tiempos con acentos en lugares diversos. Por ejemplo, la soleá terminó por tener acentos en los tiempos 3, 6, 8, 10 y 12, o bien 3, 7, 8, 10 y 12. La seguidilla tradicionalmente tiene cinco tiempos, y otros palos como las tarantas tienen un compás libre. Sobre estas estructuras, los guitarristas improvisan y meten falsetas.

Uno de los rasgos distintivos del flamenco es el rasgueado con los dedos soltándose sobre las cuerdas en abanico. También son característicos los arpegios rápidos y el trémolo, así como las melodías tocadas con el pulgar, que también se usa para tocar líneas y golpear hacia arriba y hacia abajo. Los golpes sobre la caja son también típicos del flamenco.

NIÑO RICARDO

El sevillano y payo Niño Ricardo (1904-1972) fue una de las figuras más importantes en la evolución de la guitarra flamenca. Su primera actuación pública tuvo lugar en Sevilla en 1917, acompañando a figuras como La Macarona. Ricardo trabajó con Javier Molina en el Café Novedades de Sevilla, y muy joven estudió con Ramón Montoya. Comenzó a grabar en 1927, y a lo largo de su dilatada carrera trabajaría con muchos artistas famosos.

A mediados de los 50, Ricardo empezó a prodigarse en actuaciones en solitario. Su técnica tiene una cualidad oscura y mundana, y su espontaneidad y fértil imaginación lo convirtieron en un dotado improvisador. Sus ricas y complejas falsetas, con interesantes líneas y hermosos acordes, ensancharían la gama armónica del flamenco.

Sus múltiples facetas van de lo apasionado y rítmicamente abrasivo a lo siniestro y meditabundo, alcanzando atmósferas sobrecogedoras en sus tarantas, en las que toca con introspectiva disonancia usando escalas alteradas con aromas árabes que evocan misterio e invitan a la contemplación.

NIÑO RICARDO
Las complejas y enredadas invenciones del Niño Ricardo, un intérprete de gran instinto, son brillantes a pesar de su irregularidad. Sus falsetas están en la base de gran parte del vocabulario moderno de la música flamenca instrumental y han influido a numerosas generaciones de guitarristas.

El gran prodigio gitano
La gran fortaleza física de Sabicas es evidente y confiere a su toque un tono profundo y a veces áspero. Aporta al flamenco equilibrio y proporción, y logra la difícil tarea de combinar expresión emocional y ejecución concisa. Es capaz de producir pasajes dinámicos y rítmicamente disciplinados y su estilo de improvisación es emocionante, con escalas veloces. Utiliza también armonías a dos voces, empleando intervalos tales como las sextas.

SABICAS

Nacido Agustín Castellón Campos en Pamplona, el prodigio gitano Sabicas (1912-90) se convirtió en un virtuoso cuyo estilo habría de definir el flamenco moderno. Se exilió en México en 1937, y allí formaría una compañía con la gran bailaora Carmen Amaya, con quien realizaría giras mundiales e importantes grabaciones. A mediados de los 50 se trasladó a Nueva York, en donde perfiló su carrera como artista en solitario. Su estilo es una ampliación dramática del repertorio tradicional, con un enfoque pulido y conciso que se beneficia de un amplio registro técnico. Su técnica en los punteos es asombrosa, de impecable ejecución, y toca arpegios en todas las cuerdas usando el pulgar con gran flexibilidad. Muchas de sus grabaciones, como *Flamenco Puro* (1961) o *The Fantastic Guitars of Sabicas and Escudero* —una selección de dúos con Mario Escudero (1928)— se convertirían en modelo para generaciones venideras.





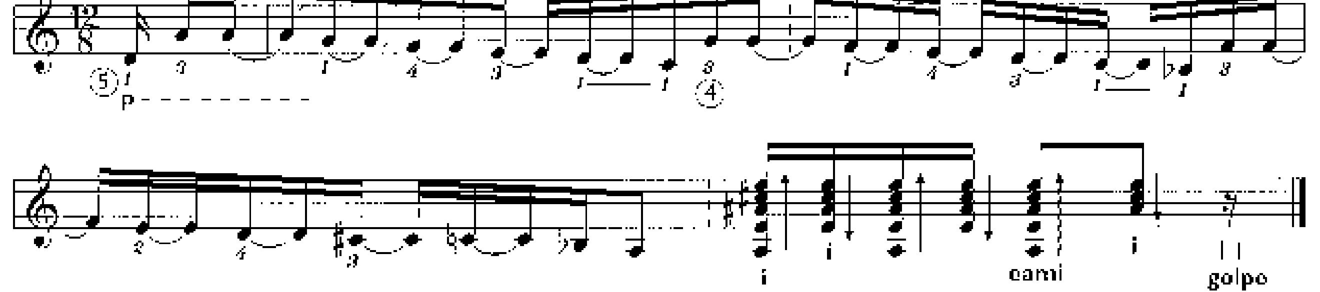
Genio de la improvisación
Sabicas, un genio creativo, afirmaba que no podía tocar dos veces la misma cosa.

FLAMENCO PURO

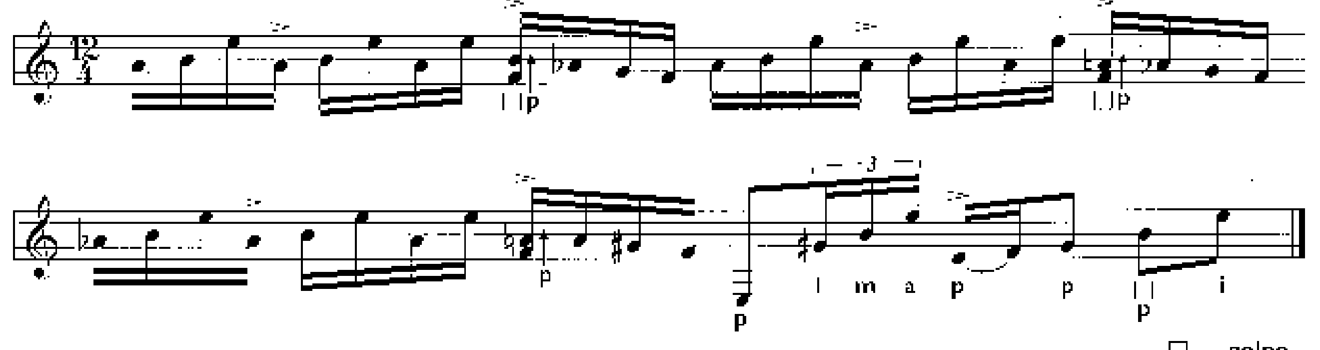
Una prueba del virtuosismo de Sabicas como solista es su álbum *Flamenco Puro*, que incluye piezas con carácter y una variedad de ritmos y variaciones flexibles de *tempo* que conllevan cambios de dirección. Muchos aspectos del flamenco se ven representados. La soleá "Bronce gitano" contiene torbellinos de arpegios, líneas rápidas y ligadas, trémolos, golpes en la caja, notas y acordes en sucesión y ritmos contundentes. Una belleza austera caracteriza a las tarantas "Ecos de la Mina", con sus oscuras armonías y las cuerdas pulsadas con gran fuerza. "Campiña Andaluza", unas alegrías, está llena de contrastes, con su delicadeza floral, arpegios atractivos y sus zumbantes rasgueos y trémolos. Los fandangos "Por los Olivares" tienen pasajes creativamente armonizados con un gran empleo del trémolo, mientras que se pueden escuchar en "Ecos Jerezanos", una soleá por bulerías, cautivadores ritmos, rasgueos magníficamente ejecutados y líneas poderosas, con expresivos ligados. Unos arpegios melódicos y rasgueos de embrujadoras melodías con fuertes figuras en las cuerdas graves son el fundamento de las seguidillas "Duelo de Campanas". Llenas de imágenes poéticas, las granaínas "Joyas de la Alhambra" resuenan con tonos maravillosamente inquietantes y brillan con capas de arpegios rápidos, frases originales e inesperados cambios de dirección. Ritmos de baile conducen la farruca "Punta y Tacón", y las hermosas y evocadoras bulerías "Aires de Triana" están construidas sobre una expresividad vocal cautivadora, interesantes armonías y disonancias. Una modulación ascendente lleva las malagueñas "Brisas de la Caleta" a un clímax emotivo con sus ritmos ligeros y placenteros, sus cortes repentinos y sus golpes de caja que evocan el baile.

LOS PALOS FLAMENCOS

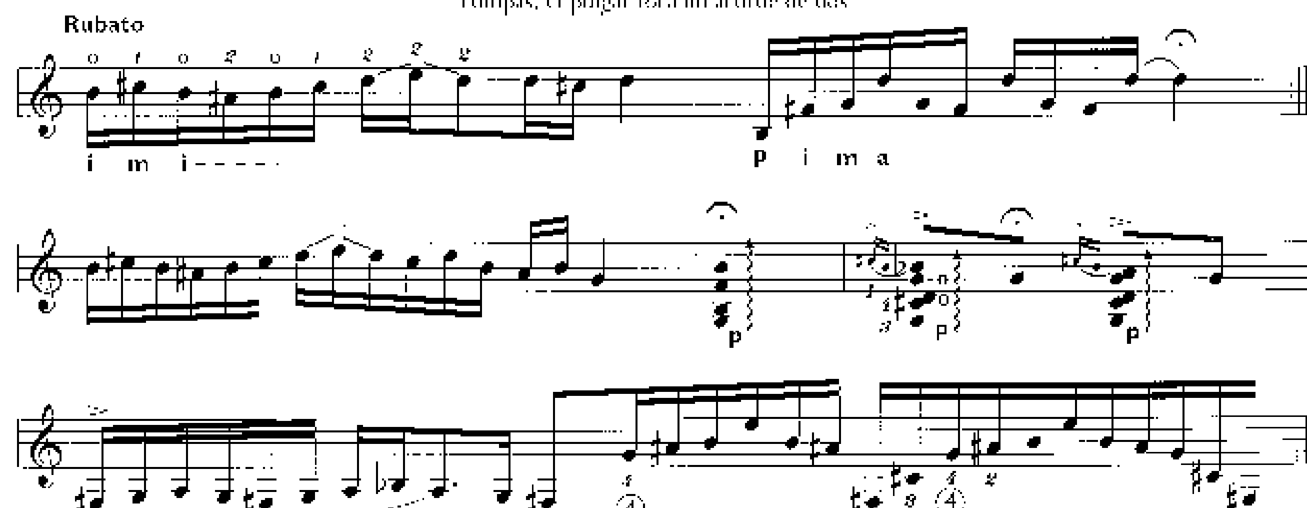
Dentro del género flamenco existen muchas formas distintas, a menudo derivadas de cantes que sugieren estados emocionales diferentes. El cante jondo, del que proviene la soleá (un cante matriz), está lleno de emoción y angustia. Una forma menos intensa es el cante intermedio, del que se deriva la taranta, así como el más ligero cante chico, base de la bulería.



Bulería (de Jerez)
La bulería sigue un patrón de compás de doce corcheas. Se interpreta "por medio", en torno a una estructura modal frigia en La con Do y Do# y termina con un rasgueado de cinco golpes en el acorde La mayor con un La# añadido. Acaba con un golpe en la caja.



Soleá (de Triana, Sevilla)
Cante matriz de compás que se interpreta más lento que la bulería y con mayor sentimiento dramático. Basada en el modo frigio en Mi, si bien añadiendo un Sol y Sol#. En la tercera y sexta negra del compás, el pulgar toca un acorde de dos notas mientras que el anular da un golpe, acabando en un arpegio ascendente.



Taranta (de Almería)
La taranta es oscura y meditativa, con cierto sabor árabe. Sobre el modo frigio de Fa#, con La y La#, expresa una libertad rítmica a la vez que subyace un pulso cambiante. Emplea acordes sombríos con cierta disonancia, incluyendo en los acordes cuartas aumentadas y segundas menores.

PACO DE LUCÍA

Gigante de la guitarra flamenca, Paco de Lucía tiene una técnica fuera de lo común y una creatividad que se mueve dentro de la tradición, pero que ha asimilado ideas de otros estilos como la música brasileña y el *jazz*.



EN CONCIERTO
Las señas de identidad del genio de Paco de Lucía son una feroz intensidad y una superioridad aparentemente sin esfuerzo.

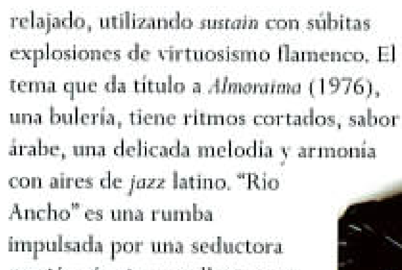
Paco de Lucía –Francisco Sánchez Gómez– nació en Algeciras en 1947 en el seno de una familia flamenca de talento, y empezó a tocar a los siete años. Su padre, Antonio de Algeciras, alimentó su precoz talento haciéndole aprender durante interminables horas las falsetas del Niño Ricardo, que a veces visitaba la casa. Después descubrió a Sabicas, cuya velocidad y nítida ejecución ejercieron una profunda influencia en el joven músico.

Paco grabó un disco en 1962 con su hermano Pepe al cante, *Los Chiquitos de Algeciras*. En ese mismo año se presentaron al Concurso de Jerez, en donde arrasaron. La familia se trasladó a Madrid, y Paco se unió a la compañía del bailarín José Greco. Con ellos hizo una gira por EE.UU., donde conoció a Sabicas y a Mario Escudero, quienes le animarían a que se buscara una identidad propia. En poco tiempo grabaría varios discos, incluyendo dúos con su hermano mayor Ramón de Algeciras (1938), experimentando con el *jazz* y la música brasileña y ampliando su vocabulario artístico.

A pesar de ser tradicional, su primer disco en solitario *La Fabulosa Guitarra de Paco de Lucía* (1967) apunta una imaginación incisiva y característica. En "Punta Umbría", por ejemplo, logra un sonido brillante, tocando líneas ásperas con un impulso rítmico y tenso que alterna velocidad y rasgueados penetrantes.

TRANSICIÓN

Intérprete de afilada articulación, habilidades improvisatorias naturales, poder emocional y hondura, Paco de Lucía empezó en los años 70 a grabar obras que modernizaron el sonido flamenco. La pieza que da título a su álbum *Fuente y Caudal* (1973), una taranta, es maravillosamente conmovedora y espaciosa, con la intensidad oscura del trémolo, armonías elegantes y cristalinas, así como líneas expresivas. El disco incluye más material tradicional, como la animada "Cepa Andaluza", pero un tema incluido a última hora habría de cambiar su carrera. La rumba "Entre Dos Aguas", a la que se añadió una sección rítmica con percusión y bajo eléctrico, fue un éxito en España y llevó a Paco al éxito. Sobre las armonías repetidas y la atractiva melodía, improvisa en un estilo temático y relajado, utilizando *sustain* con súbitas explosiones de virtuosismo flamenco. El tema que da título a *Almoraima* (1976), una bulería, tiene ritmos cortados, sabor árabe, una delicada melodía y armonía con aires de *jazz* latino. "Rio Ancho" es una rumba impulsada por una seductora sección rítmica que llega a ser vertiginosa gracias a una serie de melodías y contramelodías con desarrollos y variaciones de temas, armonías y ritmos encantadores y fraseos rápidos y originales. La música de Paco de Lucía ha supuesto un impulso fundamental a los cantes de ida y vuelta: ideas españolas que fueron a América y volvieron como estilos cambiados y enriquecidos, como es el caso de la rumba.





EVOLUCIÓN Y MADUREZ
A principios de los setenta, Paco de Lucía grabó grandes discos como El Duende Flamenco de Paco de Lucía *(1972), que mostraban un vocabulario armónico en fase de evolución enriquecido por nuevos* voicings *y progresiones de acordes.*



CONSUMADO MAESTRO

Desde muy pronto Paco trabajó frecuentemente con cantaores como Camarón de la Isla, con quien le unía una estrecha amistad y con quien grabaría discos intimistas como *Soy caminante* (1974). En su técnica hay ecos de la música clásica española, y en 1978 grabó *Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla*, donde interpreta libremente las ideas del compositor.

Cada vez más influido por el *jazz*, a finales de los 70 formó trío con John McLaughlin (ver págs.114-15) y Larry Coryell (ver pág.116), con quienes grabó *Castro Marín* en 1979, y posteriormente en los 80 con McLaughlin y Al Di Meola (ver pág.116).

El álbum *Sólo quiero caminar* (1981) presenta un sexteto con tres guitarras, bajo, percusión, un flautista-saxofonista y su hermano Pepe a la voz. El tema que da título al disco es un *tango* que comienza con una atractiva figura de guitarra entrelazada con el bajo eléctrico. La guitarra se funde rítmicamente con el resto del grupo, y de Lucía inerpreta solos veloces.

Entre otros éxitos posteriores destacan "La Barrosa" (1987), repleta de sutileza y de torrentes de fraseos, rasgueos ejemplares e inspiradas improvisaciones, o "Tío Sabas" (1990), una sentida e introspectiva taranta. La arrebatada belleza de este homenaje a Sabicas, con sus hermosos efectos de vértigo y sus influencias del laúd árabe, proviene de las incandescentes invenciones que rompen los momentos de contemplativa quietud. En 1991, Paco memorizó y grabó junto a José Manuel Cañizares y José María Banderas el *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo, dándole un toque flamenco, brillante y hasta cierto punto caprichoso. Paco de Lucía no ha cesado de ampliar sus horizontes, y en 1996 probó con una suerte de flamenco modernista en The Guitar Trio, junto a McLaughlin y Di Meola.

FLAMENCO VIRTUOSO
Paco de Lucía sigue usando todas las técnicas como forma de auto-expresión. No tiene rival en la flexibilidad de su mano izquierda, como tampoco en el brillante picado de sus fraseos, sus vertiginosos arpegios, el trémolo y efectos tales como el pizzicato, el glissando, *los armónicos y el ligado. Es también un maestro de los estilos tradicionales, como todas las formas del rasgueado, la técnica de alzapúa (golpes arriba y abajo con la uña del pulgar) para tocar frases y acordes en todas las cuerdas, apagado de cuerdas con la mano izquierda y golpes en la caja.*

EL FLAMENCO DE HOY

A partir de los años 60, intérpretes como Manolo Sanlúcar adoptarían una instrumentación influida por el *jazz* y la música clásica. Los intérpretes tradicionales también han ampliado su lenguaje, y hoy conviven muchos estilos clásicos y progresivos.

A finales de los 60 surgirían un gran número de finos intérpretes, como Serranito (1942), de carácter introspectivo, exquisita articulación y sensibilidad dinámica. La guitarra sigue siendo fundamental como acompañamiento al baile y al cante, y algunas de las grandes figuras en este campo son el guitarrista gitano Tomatito (1958), cuyo estilo sin concesiones e ímpetu dramático son irresistibles, el elegante Vicente Amigo (1967) y Paco Peña, el cual se ha labrado una carrera internacional con sus compañías flamencas. La tradición ha continuado en dinastías como la de los Habichuela, y otros muchos guitarristas también han clamado por la ortodoxia y la autenticidad.

Manolo Sanlúcar
Manolo Sanlúcar, un tremendo intérprete de habilidad en todas las áreas, incluyendo la improvisación y la composición, ha sido una de las mayores figuras desde los años 60 (arriba) hasta el presente (derecha).

MANOLO SANLÚCAR

Una de los principales responsables del auge flamenco ha sido Manolo Sanlúcar (1943). Tras aprender de su padre, desarrolló su talento por los bares de Madrid. Una técnica impecable y un toque distintivo le dan a su arte una vertiente poderosa y también un lado más dulce, encarnado en una sensibilidad melódica, sofisticación armónica y lirismo. Al principio de su carrera acompañaba a cantaores, y en 1972 ganó el premio de la Cátedra de Flamencología de Jerez. Una de sus contribuciones más reseñables fue el uso de la guitarra en un contexto clásico, basado en composiciones escritas.





El acompañante
El guitarrista flamenco Tomatito (José Fernández Torres), que toca con poderosa identidad y fuerte colorido, acompaña a muchos cantaores flamencos, y llegó a formar una pareja especialmente fértil con Camarón de la Isla.



Paco Peña
Guitarrista nacido en 1942, de estilo rítmico y armónico directo, Paco Peña ha sido, además de una figura popular durante muchos años, uno de los embajadores del flamenco que ha encabezado giras mundiales con compañías de éxito con espectáculos interesantes y con mucho tirón.

Ya en los años 60 y 70, figuras como Sabicas o Paco de Lucía habían introducido algunos arreglos de cuerda en sus grabaciones, pero fue Sanlúcar el que abrió la guitarra flamenca a una orquesta al completo cuando, a los veintipocos años, compuso la *Fantasía para guitarra y orquesta* en tres movimientos. Se grabó en 1977 y tuvo un cierto éxito. En 1988 grabó *Tauromagia*, una *suite* con orquesta en la que se evocan los rituales del matador en una corrida. El joven y dotado guitarrista Vicente Amigo participa en la grabación, y la orquesta incluye instrumentos atípicos como el *sitar*. Planteada como homenaje a la fiesta de los toros, la obra se basa en palos tradicionales del flamenco, como una bulería lenta, una alegría o un tango para transmitir las caras dramáticas y festivas de la tauromaquia. Sanlúcar también experimentó con el *jazz*, incorporando nuevos conceptos a su estilo.

Fiel al sonido tradicional del flamenco, Manolo Sanlúcar es, junto a Paco de Lucía, el gran innovador del flamenco contemporáneo.

NUEVAS FIGURAS

Gerardo Núñez (1961) ha explorado nuevas ideas dentro de la tradición, usando afinaciones y modulaciones innovadoras que pueden escucharse en *El Gallo Azul* (1987). En su disco de influencia clásica, *Mi tiempo* (1990), Rafael Riqueni (1962) demuestra su virtuosismo y elegancia, en particular en las bulerías que dan título al álbum. Un sonido comercial atractivo, derivado parcialmente de la rumba flamenca, ha sido desarrollado por The Gypsy Kings, que han forjado su carrera a base de explotar una atractiva imagen como grupo.



Vicente Amigo
Vicente Amigo tiene un sonido flexible y cálido, con una técnica fluida que produce una musicalidad elegante y de buen gusto. En De mi Corazón al Aire *(1993) toca una bulería titulada "Gitano de Lucía", una pieza para guitarra sola cuyo tema melódico se sostiene en armonías estructuradas y se ve elevado por una modulación a un centro tonal diferente.*



BLUES

EL *BLUES* NACIÓ DE LA CULTURA *FOLK* DE LOS ESTADOS SUREÑOS DE NORTEAMÉRICA, ENTRE LA POBLACIÓN NEGRA CUYOS ANTEPASADOS HABÍAN SIDO TRAÍDOS DE ÁFRICA COMO ESCLAVOS. DESDE ENTONCES, SIEMPRE HA ESTADO EN LA BASE DE LOS ESTILOS POPULARES DEL SIGLO XX, SIN DEJAR DE SER UN GÉNERO TRADICIONAL POR DERECHO PROPIO.

Un joven B. B. KING, destinado a ser uno de los guitarristas eléctricos de blues más famosos y de más larga e ilustre carrera.

LOS PIONEROS

El delta del Mississippi y sus áreas circundantes fueron el centro neurálgico de un tipo primitivo de *country* acústico, el "Delta blues". También de otras regiones como Georgia, Kentucky o Texas saldrían estilos más sofisticados basados en el *blues* o el *ragtime*.

Los afroamericanos que hacían *blues* primitivo eran portadores de una herencia ancestral resultado de una amplia variedad de idiomas musicales. La música estaba en prácticamente todas las facetas de la vida, desde el trabajo al ocio o a la iglesia. El *blues* es una amalgama de elementos indefinibles. La falta de fuentes escritas ha motivado diversas conjeturas en torno a su nacimiento. En cuanto a la guitarra, sin embargo, la tradición de los cantantes –*songsters*– parece ser la raíz de los estilos primitivos.

Aunque suele describirse el *blues* primigenio como "country blues", en realidad la música estaba igual de relacionada con las ciudades que con las plantaciones de algodón de las áreas rurales. A finales del XIX, la producción en masa de guitarras baratas ya era una realidad en los EE.UU. Los cantantes las usaban para acompañarse, y en ocasiones formaban parte de grupos pequeños. Los primeros estilos seguramente alternaban la técnica de mano abierta con las afinaciones abiertas basadas en un acorde, o el *slide* para obtener notas con matices microtonales. Una de las primeras referencias a un guitarrista de *blues* se remonta a 1902-03, cuando el músico W. C. Handy, al pasar por una estación sureña, vio a un cantante tocar *slide* con un cuchillo, produciendo lo que él llamó "la música más extraña que había oído en la vida". Uno de los primeros guitarristas identificados fue un tal Sylvester Weaver (1897-1960), de Kentucky. En octubre de 1923 grababa con la cantante Sara Martin, y al mes siguiente grababa en Nueva York dos instrumentales con un cálido sonido de *slide* y afinación abierta en Mi mayor. "Guitar Blues" es reflexiva, con frases y acordes sencillos, y "Guitar Rag" es rítmica y festiva.

CHARLEY PATTON

Considerado una de las figuras emblemáticas del género, Charley Patton (1887?-1934) nació en Misisipí. "Pony Blues"(1929) significó su gran éxito comercial. Patton grabó *ragtime*, *country* y espirituales además de *blues*. Su característico estilo de mano abierta, así como sus acompañamientos de *slide* suelen ser flexibles, sin estructura fija y con compases y acentos irregulares y atípicos; su música transmite una crudeza repetitiva y elemental y sus frases –de gran sutileza lírica– suelen dar eco a su propia voz. Incorpora técnicas y sonidos nuevos, como chasquear las cuerdas contra el mástil o la percusión con el propio instrumento. Afinaba un poco más alto de lo normal para lograr un sonido brillante y penetrante. Entre sus composiciones destacan "A Spoonful Blues", con su característico *slide*, y "Moon Going Down". A su muerte, en 1934, Patton ya era una figura legendaria del *Mississippi Delta blues*.

El estilo rítmico de *slide* del influyente Son House (1902-88) se percibe en "Walking Blues".

Otros músicos notables de los primeros años fueron Booker T. Washington "Bukka" White (1906-77), Nehemiah Curtis "Skip" James (1902-69) y "Mississippi" John Hurt (1892-1966), si bien se mantuvieron en una relativa oscuridad. Leadbelly grabó durante su estancia en el penal de Angola en 1933.

RAGTIME

Una gran parte del repertorio del *blues* inicial consistía en *ragtimes*, resultado de aplicar la creatividad clásica a la música negra más ligera. Fueron popularizados por las composiciones de Scott Joplin (1868-1917), empezando en la última década del siglo XX, y estuvieron en auge hasta los años 20. Esto condujo al "ragging", la conversión de canciones populares y de vodevil en temas muy sincopados con poderosos bajos.

CHARLEY PATTON
Los músicos de blues tocaban en pequeños bares llamados "jukes", en bailes y a menudo en la calle. El gran showman Charley Patton, cuyas actuaciones incluían trucos como tocar la guitarra detrás de la espalda, grabó también gospels *(ver página 48)* *bajo el nombre de Elder J. J. Hadley.*



BLIND LEMON JEFFERSON

Texas, y especialmente Dallas, serían una de las regiones de mayor auge guitarrístico. Fue allí donde *Blind Lemon* Jefferson (1897-1929) comenzó a grabar en 1926. Uno de los primeros artistas de *blues* en alcanzar la fama, su excepcional técnica combinaba el *blues* con el virtuosismo del *ragtime*, empleando secuencias armónicas como ingenioso contrapunto a su voz.

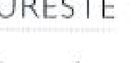
Su exuberante digitación, llena de imaginativas líneas y arpegios que realzan las melodías, le permite entrelazar contramelodías con un empuje rítmico contagioso. Jefferson usa también el estilo de *call and response*. Por ejemplo, en "Black Snake Moan" mezcla líneas, rasgueos y un bajo independiente de otros acordes más agudos. Jefferson era increíblemente versátil: desde el *slide* de "Jack'O'Diamond Blues" al potente *ragtime* de "Hot Dog". Demostró cómo la guitarra podía aportar un alto contenido instrumental, y superponerse en lugar de sencillamente acompañar a la voz. "Matchbox Blues" se convirtió en fuente de inspiración para las generaciones posteriores.

BLIND LEMON JEFFERSON
El imaginativo estilo de interpretación de Jefferson, en contraste con los guitarristas de Misisipí, no se basaba en el slide, en las afinaciones abiertas o en reiterativas armonías básicas. Jefferson también grabó bajo el nombre de Deacon L. J. Bates.

STELLA GUITAR
Jefferson tocaba un guitarra Stella, desarrollada a partir de las guitarras de doce cuerdas normales en Iberoamérica. La guitarra de doce cuerdas es un descendiente de las guitarras de doce cuerdas de dos órdenes usadas en Europa hasta el siglo XIX. Con su sonido completo y un nivel razonable de volumen, los modelos Stella de doce cuerdas eran ideales para la interpretación.

GOSPEL

A partir de 1920 se acuñaría el término *gospel* para las canciones de claro contenido religioso. En sus orígenes es esencialmente idéntico al *blues*, interpretado a mano abierta, con *slide* y cierta tendencia a temas rítmicamente más relajados. Uno de los que mejor expresó los sentimientos de anhelos y redención fue Blind Willie Johnson (1902-49), que empezó a grabar en 1927. Su iridiscente y melodioso *slide* fluye en torno a su intensa voz, con un *vibrato* convulso y veloz. Una ensimismada presencia recorre "Dark Was the Night, Cold Was the Ground", con su hermosa profundidad y sobrecogedora espiritualidad. Flotando entre indagadores *slides* y espeluznantes subrayados, la guitarra ha pasado de ser un instrumento familiar a un vehículo que trasciende hasta lo ultraterrenal.



BLIND WILLIE JOHNSON
La imborrable presencia de la música de Blind *Willie Johnson, casi tangible en sus grabaciones, está en su primigenia forma de expresión, llena de fervor religioso. Sus emotivos* gospels *vocales están predominantemente apoyados por variados* slides *con alguna pieza ocasional interpretada a mano abierta.*

En "Police Dog Blues" hay afinación abierta y armónicos. Dentro de su avanzado estilo, que casi alcanzaba niveles de pianista en cuanto al control técnico, destacan su técnica de mano abierta y sus arrolladores bajos. Fue uno de los primeros intérpretes que trabajó como músico de sesión para el sello Paramount entre 1926 y 1932. Otra figura fue *Blind* Willie McTell (1901-59), poseedor de una maravillosa voz y una sutil sofisticación que aplicaba a diversos estilos con su guitarra de 12 cuerdas.

Muchos de los primeros guitarristas eran ciegos, ya que la música era una de las pocas opciones que tenían de ganarse la vida. Tanto *Blind* Boy Fuller (Fulton Allen, 1908-41) como Riley Puckett (pág. 64) asistieron a la escuela para ciegos de Atlanta. Fuller nos dejó "I'm a Rattlesnakin'daddy" (1935), con su guitarra resonadora, su punzante bajo *staccato* y sus incisivos acordes. Con él trabajó Gary Davis (1896-1972) en los años 30, el cual se pasó al *gospel* tras su ordenación en 1937 (ver pág. 58).

EL SURESTE

También en el sureste florecería el *blues*, especialmente en Georgia –sobre todo Atlanta– partes de Florida y las dos Carolinas. A la música de esta región se la ha llamado a veces "Down Home Blues", y a la de la zona norte de Atlanta "Piedmont Blues". Esta zona goza de su propia mezcla, con una mayor influencia de las raíces del *folk* europeo y también del *ragtime* o el *country*. En cuanto a sofisticación y mezcla de culturas no tiene nada que envidiar a Dallas, si bien la música quizá presenta un cariz más optimista. De Atlanta surgieron pioneros como *Barbecue* Bob Hicks y Peg Leg Howell, pero la gran figura sería el hábil instrumentista *Blind* Blake (1890?-1933), comparable a *Blind Lemon* Jefferson en versatilidad y complejidad. "West Coast Blues" (1926), paradigma de su estilo, es una de las primeras grabaciones enteramente instrumental. "Diddie Wa Diddie" es un tema virtuosista en doce compases estilo *ragtime*, y



BLIND BLAKE
Tremendo intérprete todo terreno, con gracia e instinto, Blake, también conocido como Blind *Arthur, se anunciaba como un guitarra "con sonido de piano" y un cantante "a prueba de todo".*

ROBERT JOHNSON

En una época con tantos guitarristas de *blues*, uno de los que más sobresaldría fue Robert Johnson, nacido en Misisipi en 1911. Su fuerza recaía en su capacidad de poner los elementos tradicionales al servicio de su propio estilo, claramente articulado. Rodeado de mito y leyenda, se decía que había vendido su alma al diablo en un cruce de caminos (tradicional punto de encuentro con el Maligno en la zona del Delta) a cambio del éxito mundial. El mito se vería alimentado por su muerte en extrañas circunstancias a la temprana edad de 27 años.

Johnson creció en un ambiente de tendencias entrecruzadas, escuchando en vivo a músicos del calibre de Charlie Patton o Son House, y también conoció las grabaciones de Lonnie Johnson (pág. 50) y el pianista Leroy Carr.

Sus improvisaciones se basan en posiciones de acordes y se caracterizan por una transparente nitidez, ritmos contagiosos y puesta en práctica de ideas musicales sin cortapisas, en donde las notas y armonías nunca son superfluas. Sus tensos *riffs* de *boogie* se adelantaron a su tiempo, con sus airosos cambios entre secciones y con la guitarra apoyando su apasionada y emotiva voz.

JOHNSON'S GIBSON
Robert Johnson aparece fotografiado con una Gibson L-1 de alrededor de 1928, con puente de una pieza, boca redonda y un acabado sunburst *muy gastado. La compañía Gibson se labró su reputación con guitarras de tapa arqueada, si bien empezaría a introducir tapas planas en sus guitarras acústicas a partir de 1926.*



GRABACIONES

Robert Johnson grabó 41 cortes en Texas entre 1936 y 1937, 29 temas distintos y doce tomas alternativas. Muchos de ellos están interpretados con afinación abierta (que parece estar en Mi y La con cejilla en el segundo traste, ya que el material suele estar en Fa# y Si) y Johnson consigue de su guitarra una belleza tonal y cualidades de percusión metálica.

Su presencia en estos trabajos es manifiesta, y no menos clara es la sensación de crecimiento a partir de un marco cultural. "Cross Road Blues" está basada en "Down The Dirty Road Blues" de Charley Patton, con Johnson tocando un *slide* ácido y afilado. La ejecución del *slide* en "Hellhound On My Tail" tiene un carácter ondulante, desafinado, que junto con la emotiva voz ayuda a proyectar un sentido de persecución y miedo. El formidable *slide* de "Come On In My Kitchen" demuestra una expresividad permanentemente creativa, mientras que un reluciente *slide*, mano a mano con la voz, se alterna con una variedad de *fills* creados a base de *riffs* que producen una sonora melodiosidad.

El ritmo de Johnson es variado y capaz de moverse sin fisuras entre diferentes técnicas sin perder el empuje. En "I Believe I'll Dust My Broom" mantiene un ritmo constante mientras pasa de *fills* acuciantes y agudos a insistentes figuras de *boogie*, al tiempo que "Rambling On My Mind" mantiene un estilo rítmico similar. "Terraplane Blues" es de una sofisticada fuerza rítmica, "Sweet Home Chicago" juega con la voz y "Love In Vain" contiene improvisaciones duras y tajantes. "Preaching Blues" ("Up Jumped The Devil") cambia repentinamente desde la introducción a un ritmo sorprendentemente rápido compuesto de *staccatos* entrecortados y *slides*.

TRANSICIÓN E INNOVACIÓN

Las grandes ciudades, en constante ebullición y con públicos cada vez más entendidos, la expansión de la radio y de la industria discográfica y la influencia del *jazz* elevaron la altura musical del incipiente *blues* urbano.

El *blues* no paró de crecer en los años 20, pasando de solistas a dúos, grupos pequeños y bandas. En las formaciones más nutridas, los guitarristas podían experimentar tanto en papeles rítmicos como solistas, y las combinaciones con otros instrumentos aportarían un nuevo dinamismo.

LONNIE JOHNSON

Nacido en Nueva Orleans, crisol de múltiples estilos y cuna del *jazz* primitivo, Alonzo "Lonnie" Johnson (1899?-1970) marca el comienzo del *blues* en cuanto a grabaciones se refiere. Desde muy pronto usó afinación abierta y técnica de mano abierta, y solía acompañarse de un piano, cantando con muy buen gusto. De influencias *jazzeras*, Johnson transmitía un cierto espíritu festivo, muy al contrario que otros músicos de *blues*; "Mr. Johnson's Blues" (1925), grabada en San Luis, es buena prueba de sus aseados *fills*. En "Blue Ghost Blues" (1927), de estilo *Delta*, adopta un tono más sombrío. Respaldado por un piano, se luce en "6/88 Glide" (1927), consiguiendo ser a la vez fino y contundente. "To Do This You Got To Know How" (1926) es una instrumental *jazzera*, con rítmicos pasajes de acordes.

Johnson destacó desde muy pronto como instrumentista, con un estilo adelantado en el que incluía líneas y pares de notas sobre los bajos. En trabajos posteriores emplearía ritmos *swing* y complicadas *intros* y secuencias con acordes disminuidos. Su asombrosa capacidad musical le permitió adentrarse en el mundo del *jazz*, desarrollando una impecable técnica solista con púa en sus imaginativos solos repletos de ornamentación.

Resulta difícil etiquetar la obra de Johnson. En 1928 formó un dúo con el guitarrista de *jazz* Eddie Lang (pág. 95), con quien tocaría *blues* y *swing jazz*. Siempre moviéndose entre ambos géneros, su figura fue clave en la transición hacia el *blues* moderno. La revisión que hizo de sus primeros trabajos en los años 30 demostró su grado de madurez. Johnson volvía a las raíces con una visión avanzada y un completo lenguaje de escalas que ampliaría las posibilidades de la guitarra en el *blues*, colocando a Johnson a la vanguardia de los intérpretes moldeados por el *blues* sureño tradicional.

LONNIE JOHNSON
Lonnie Johnson, una de las grandes figuras del blues *y del* jazz *incipiente, trabajó diversos géneros y dominaba tanto la técnica de mano abierta como el* slide *y el punteo con púa. Usaba guitarras de seis cuerdas y una Stella de 12 cuerdas tanto en grabaciones como en conciertos.*

URBAN CENTRES

Las áreas urbanas florecían en todos los EE.UU. y Beale Street, en Memphis, Tennessee, era un centro importante. La ciudad tenía su propio estilo de *jug-band*, ejemplificando una larga tradición de música de grupo. En las grabaciones realizadas por los Beale Street Sheiks al final de los años 20 se escuchan dúos de guitarra tocando casi al unísono. La guitarrista "Memphis Minnie" (Lizzie Douglas, 1897-1973) también trabajó en la ciudad e interpretaba con una clase y habilidad igual a la de muchos innovadores de Chicago.



BIG BILL BROONZY
Broonzy se convirtió en el padrino del blues *de Chicago y ejercería una gran influencia durante un largo período, ayudando a crear jóvenes talentos. Viajó al extranjero y fue un embajador del género.*

BIG BILL BROONZY

En los años 20, Chicago era un importante centro musical además de imán para los inmigrantes que provenían del sur.

Uno de los primeras artistas en iniciar el *blues* urbano de Chicago fue William "Big Bill" Broonzy (1893-1958), de Misisipi. Tras probar con el violín, se pasó a la guitarra y se instaló en el Chicago de los años 20. Llegó con sus propias influencias del *country* y del *ragtime* y comenzó a grabar en 1927. En su larga carrera, Broonzy grabaría una ingente cantidad de material destinado a convertirse en *standards*. En "Guitar Rag" y "Pig meat strut" ya se apunta su chirriante tono y su efervescente estilo de baile.

Broonzy formó parte de la locura "Hokum" de los primeros años 30, una suerte de *blues* ligero y chistoso con letras cargadas de dobles sentidos. Una de sus primeras aportaciones fue la ampliación de las formaciones instrumentales, y llegó a aparecer en 1938 en la serie "Spirituals To Swing" en el prestigioso Carnegie Hall de Nueva York, cuando el *blues* ya empezaba a ser abanderado por personajes como el productor John Hammond.

TAMPA RED

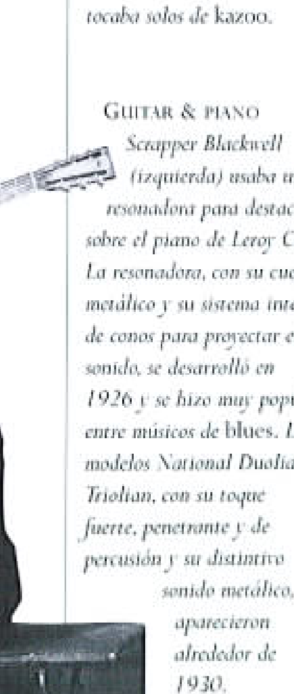
Tampa Red (Hudson Whitaker, 1904-81) llegó a Chicago desde Tampa, Florida, y sería ampliamente aclamado como una de las primeras guitarras célebres –se le conocía como "el mago de la guitarra"–. Después de sus trabajos con la cantante Ma Rainey, su dúo con el pianista Georgia Tom Dorsey (1899-1993), "It's Tight Like That" (1928) resultó un gran éxito de *Hokum*. Dos instrumentales de 1934, "Things 'bout Coming My Way" y "Denver Blues", muestran su destreza en los acordes con cuerdas graves, mientras se desliza por las el mástil con un sutil toque de *slide*. Disfrutó de una larga carrera.

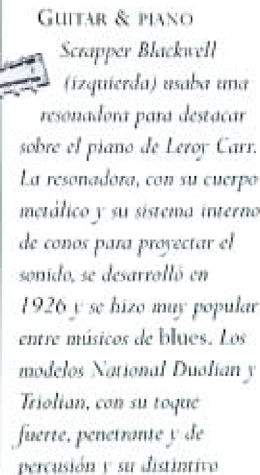
TAMPA RED
Tampa Red, usando slide *y mano abierta en una guitarra resonadora, podía tocar numerosos estilos y trabajó con frecuencia en los estudios de Chicago. Una de las primeras figuras en adoptar la guitarra eléctrica, era un dotado multi-instrumentista y a menudo tocaba solos de* kazoo.

SCRAPPER BLACKWELL

Francis "Scrapper" Blackwell (1903-62) forjó ideas *jazzeras* a partir de una técnica muy física. Trabajó con el pianista Leroy Carr hasta 1935. Blackwell podía tocar acordes con su pulgar al mismo tiempo que hacía un solo en las cuerdas agudas, dejando caer con frecuencia las cuerdas sobre el mástil para conseguir mayor pegada, como puede escucharse en "Kokomo Blues". Uno de los mejores momentos del dúo es "How Long, How Long Blues" (1928).

National Triolian





GUITAR & PIANO
Scrapper Blackwell (izquierda) usaba una resonadora para destacar sobre el piano de Leroy Carr. La resonadora, con su cuerpo metálico y su sistema interno de conos para proyectar el sonido, se desarrolló en 1926 y se hizo muy popular entre músicos de blues. *Los modelos National Duolian y Triolian, con su toque fuerte, penetrante y de percusión y su distintivo sonido metálico, aparecieron alrededor de 1930.*

BLUES DE POSGUERRA

Después de la 2ª Guerra Mundial, Chicago continuó como el principal centro urbano del *blues*. Llegarían guitarristas del sur y, con la aceptación de la guitarra eléctrica, la ciudad daría a luz un estilo de *blues* de ardiente intensidad que bebía directamente de las raíces sureñas.

A pesar de que las primeras guitarras eléctricas empezaron a comercializarse en 1932, aún habría de pasar un tiempo para que los músicos de *blues* las adoptaran. La figura capital –que no única– en el surgimiento del *blues* eléctrico fue el jovial y estilista T-Bone Walker (1910-75). Robert Jr. Lockwood y Tampa Red también probarían la fuerza de la electricidad.

T-BONE WALKER

Nacido en Texas, Aaron Thibeaux "T-Bone" Walker empezó su carrera en Dallas como lazarillo de *Blind Lemon* Jefferson. Walker empezaría a tocar la guitarra imitando a Scrapper Blackwell y a Lonnie Johnson. Realizó sus primeras grabaciones en 1929, y en los años 30 tocó a dúo con Charlie Christian (pág. 102), quien más tarde se convertiría en el primer guitarrista eléctrico influyente del *jazz*. En 1934, Walker se mudó a Los Ángeles, donde trabajó con grupos de *jazz* y *blues* y experimentó con los instrumentos eléctricos. A principios de los años 40 acabaría adoptando la guitarra eléctrica profesionalmente. En 1942 empezó a crear su propia personalidad con "Mean Old World" y "I Got A Break, Baby". Su estilo solista es delicado, similar al de Christian. Algunos de sus pasajes de acordes *jazzeros* recuerdan a los de Django Reinhardt, si bien creó su propia forma de acompañamiento entrecortado, como de sección de metal. Su fluido estilo de escalas y tresillos sentó las bases de las técnicas solistas modernas.

En 1947, Walker hizo sus mejores grabaciones, obteniendo algún que otro éxito, como la evocadora "Call It Stormy Monday". Sobre una relajada sección rítmica, Walker toca un ágil y lacónico solo con *fills* rítmicos y secos. Su voz suave, sus solos *jazzeros* y los arreglos de metal lo situaban a años luz de sus coetáneos del *blues*. En el veloz *swing* "Lonesome Woman Blues" mete *riffs*, y "Vacation Blues" tiene sonidos de *jazz*, con *bendings*. "Too Much Trouble Blues" presenta juntas dos notas unísonas, para conseguir un efecto enaltecedor del ritmo, técnica que más adelante sería adoptada por los guitarristas de *rock'n'roll*.

En su dilatada carrera, Walker también grabaría excepcionales instrumentales, como "T-Bone Jumps Again" (1946) o "Two Bones And A Pick" (1956), demostrando en ambas la destreza que lo habría de situar a años luz del resto.

En los años 40, la guitarra eléctrica ya estaba totalmente extendida por Norteamérica. El sureño Robert Jr. Lockwood compró su primera eléctrica a finales de los años 30, y en los años 40 aparecería junto al cantante Sonny Boy Williamson en el programa de radio *KFFA King Biscuit Time*, la primera emisora negra en emitir *blues*.

T-BONE WALKER
Consumado showman*, T-Bone Walker realizaba coreografías y payasadas en el escenario para aumentar su atractivo.*

JUMP BLUES

En los años 40, la moda del *blues jazzero* produjo el "Jump Blues", un estilo de *boogie* con ritmo marcado y veloz. Lo interpretaban grupos como el del saxofonista Louis Jordan, los Tímpany Five, formado en 1938. Este grupo tenía un estilo hábil, con una formación instrumental con sección de viento parecida a la de los grupos de *jazz*, siendo la guitarra parte de la sección rítmica. Carl Hogan tocaba la guitarra en el grupo de Jordan.

MUDDY WATERS

Natural de Misisipi, Muddy Waters (McKinley Morganfield, 1915-83) empezó a tocar la guitarra *slide* a principios de los años 30, emulando a Son House. En "I Be's Troubled" (1941), toca *slide* con fuertes ritmos *funky* entrecortando el sonido. Ya en Chicago, adonde se había trasladado, se dio cuenta de que necesitaba una guitarra eléctrica. Comenzó a grabar para los hermanos Chess en 1947, y su primer éxito "I Can't Be Satisfied" (1948) estaba basado en "I Be's Troubled".

En 1948, con Ernest "Big" Crawford al contrabajo, su "I Can't Be Satisfied" y la cara B "I Feel Like Goin'home" se ganaron al público gracias a su voz magnética y sensual en combinación con su novedoso *slide*. Waters empleaba una afinación abierta muy resonante, tocando con una técnica muy directa; su estilo jugó un papel clave en el asentamiento del *blues* eléctrico con reminiscencias del Delta.

En los años 50 alcanzaría el éxito en todo el país, escribiendo y arreglando *standards*. Después de grabar "Rollin' Stone" (1950) sin acompañamiento, con un ritmo ensordecido y breves *riffs* distorsionados, comenzó a trabajar con formaciones más amplias. En "Long distance call" (1951) toca en un trío con armónica y bajo, imitando los sonidos de trenes y teléfonos. La medida sencillez de "Honey Bee" (1951), con Jimmy Rogers a la guitarra, presenta un *slide* con efectos zumbantes sobre acordes de guitarra. En "I'm your hoochie coochie man" (1954) ya hay todo un grupo al completo tocando potentes ritmos de parada y arranque.

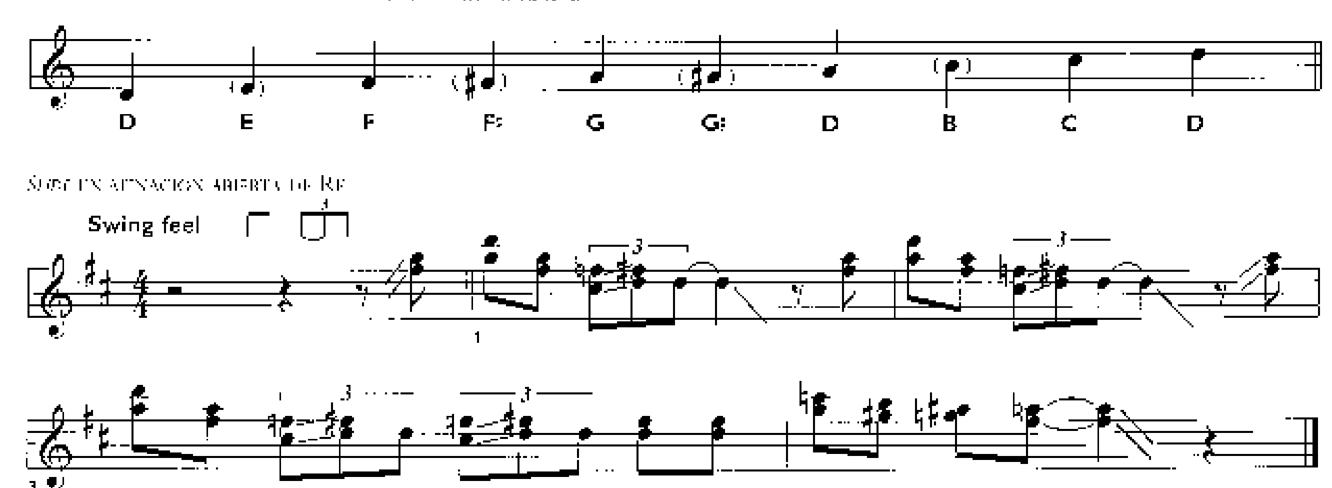


MUDDY WATERS
Waters creó un sonido urbano primario, radicalmente distinto del blues *urbano más ligero que existía con anterioridad. Creó el canon para los grupos a partir de los cincuenta y sus grupos incluían personalidades fuertes, como Little Walter a la armónica, Otis Spann al piano y Willie Dixon al bajo.*

ELEMENTOS DEL BLUES

El *blues* se basa en una estructura de tres acordes y doce compases. En la tonalidad de Re, comienza con cuatro compases en Re seguidos de dos compases en Sol, dos en Re y dos en La, acabando con dos compases en Re. Existen variantes, y en el *blues* de entreguerras las estructuras eran más irregulares. La tonalidad de Re no es una escala mayor, sino una estructura pentatónica basada en las notas Re, Fa, La, Sol y Do, con notas añadidas como Mi, Fa♯, Sol♯ y Si, y con notas de paso producidas por el *bending*. Los músicos solían afinar sus guitarras en un acorde mayor de Re, Sol, Mi o La para hacer *slide*, tocando líneas, acordes y líneas parciales de dos notas en terceras y cuartas paralelas, como en el ejemplo de abajo. (Ver terminología musical en págs. 234-235).

ESCALA PENTATÓNICA DE *BLUES* EN RE CON NOTAS AÑADIDAS



SLIDE EN AFINACIÓN ABIERTA DE RE

B. B. KING
King toca con una exuberancia agitada y usa golpes hacia abajo para producir un sonido pleno, forzando las cuerdas y utilizando su estilo personal de vibrato. El efecto es dulce y profundo, llegando a veces al terreno de la delicadeza, con la guitarra casi suspirando.

GIBSON ES-125
La ES-125 es una versión más barata de la primera guitarra eléctrica de Gibson, la ES-150. La ES-125 se vio modificada en los años 40, y B. B. King usaba la suya con amplificadores Fender, que salieron al mercado en la misma década. La combinación de Fender y Gibson ha sido la piedra angular de la guitarra de blues durante más de 50 años.

ELMORE JAMES
Destinado a convertirse en uno de los legendarios intérpretes de slide *de Chicago, Elmore James tenía una forma peculiar de adoptar el* blues *primitivo y convertirlo en un estilo personal lleno de frases poderosas. Su trabajo creó uno de los vocabularios fundamentales de la guitarra de* blues.

Con los años, Waters se convertiría en el líder del *blues* de Chicago, y junto a su grupo grabaría clásicos como "I Just Want To Make Love To You" (1954) o "Got My Mojo Working" (1956). Sus músicos de acompañamiento serían el nuevo modelo de grupo de *blues*, y situarían la guitarra en el primer plano de la música popular.



ESTILOS ELÉCTRICOS DEL DELTA

Un personaje que nunca renunció a la lenta y sincera llama del sur fue John Lee Hooker (1917), que se trasladó a Detroit en 1943. Hooker suele tocar tan sólo uno o dos acordes chirriantes y abrasivos, juntando notas en forma de *licks* primitivos pero con un gran efecto. La atípica "Boogie Chillen" (1948) tiene unos seductores ecos primigenios; toda la estructura se basa en un acorde, con una incursión de *slide* respaldada por el contrabajo. Tanto "Hobo Blues" (1949) como "Crawling Kingsnske" (1949) evocan los sonidos del Delta. En posteriores temas como "Dimples" (1956) irrumpe con distintivas notas graves que terminan sus fraseos vocales.

Elmore James (1918-63) destaca como legendario intérprete de *slide* en "Dust My Broom" (1952); la memorable figura de *slide* es su propia versión del "I Believe I'll Dust My Broom" de Johnson. James profundizaría en variaciones sobre esa idea, con un enfoque levemente rítmico y profundamente atmosférico.

Howlin' Wolf (Chester Burnett, 1910) inyectó una tremenda ferocidad al *blues*. A sus grabaciones en Memphis de 1951 y 1952, con el toque extra de Willie Johnson, les seguiría su trabajo en 1954 en Chicago con Hubert Sumlin. "Smokestack Lightin'" (1956), basada en "Moon Goin' Down" de Patton, es hoy pieza esencial del repertorio de *blues*.

Gibson ES-125

B. B. KING

"B. B." King (1925) es uno de los guitarristas de *blues* eléctrico más famosos del mundo. De joven admiraba a *Blind Lemon* Jefferson y a Lonnie Johnson, pero más tarde quedaría fascinado por su ídolo T-Bone Walker y absorbería además ideas de su primo Bukka White. También bebió de guitarristas de *jazz* como Charlie Christian, y en sus esfuerzos por emular a los grandes solistas creó su propio estilo, más directo. King finalmente se afincó en Memphis en 1948, tras tocar en la emisora de la WDIA. Su estilo huye de acordes cerrados como acompañamiento a la voz; en lugar de eso, la guitarra funciona como contrapunto melódico a su voz, a base de breves y expresivas frases marca de la casa. Dos años después de su primer disco, "Miss Martha King" (1949), conoció el éxito con un tema lento, "3 O'Clock Blues" (1951), en el cual sus característicos *fills* y el solo producen un tono colorido sobre un fondo de metal.

"Woke Up This Morning" (1954) está respaldada por una *big band* sobre la cual King toca un acorde de *intro* distorsionado, que contrasta con el acompañamiento *jazzero*.

"You Upset Me Baby" (1954) abre con líneas de *swing* y tiene un solo lleno de profundidad y con *bendings*, cercano a los fraseos de *jazz*, mientras que una de sus composiciones más queridas, "Sweet Little Angel" (1956) tiene expresivos *fills* y un solo a base de forzamientos de cuerdas.

ESTILOS Y REGIONES

En los años 40 y 50 se produciría una gran explosión de talento por toda la nación. Sam "Lightnin" Hopkins (1912-82) empezó a grabar en los primeros años 40, produciendo eléctricas piezas de un *blues* granítico con fluidos solos como el de "Highway Blues" (1953), donde se aprecian *glissandos*, líneas y acordes de *boogie*, o la excepcional "Hopkins' Sky Hop" (1954). Con el paulatino auge del *rock'n'roll*, Hopkins fue poco a poco desapareciendo de escena. En la Costa Oeste, Lowell Fulson (1921) compuso su tema más conocido, "Three O'Clock Blues" (1948). El joven prodigio Johny "Guitar" Watson (1935-96) pasaría mucho tiempo en los estudios, grabando cortes como el sorprendente "Three Hours Past Midnight". El tejano Clarence "Gatemouth" Brown (1924-93) añadió toques de *country* a su música; su formidable ejecución de "Okie Dokie Stomp" (1954) rebosa una refrescante imaginación de *swing*. Jimmy Reed alcanzó la cima con un estilo sencillo de *boogie blues* basado en el ensordecimiento de cuerdas; junto al guitarrista Eddie Taylor (1923-85) encadenó una serie de éxitos en los años 50. También los 50 verían el despertar de la carrera de Albert King (ver pág. 59).

Nueva Orleans mantuvo su propio y auténtico sabor; Guitar Slim (Eddie Jones, 1926-59) grabó "The Things I Used To Do" (1954) y "The Story Of My Life". Slim era un estupendo *showman*, y muchas veces tocaba enchufado a un cable de 60 m para poder salir del local sin dejar de tocar.

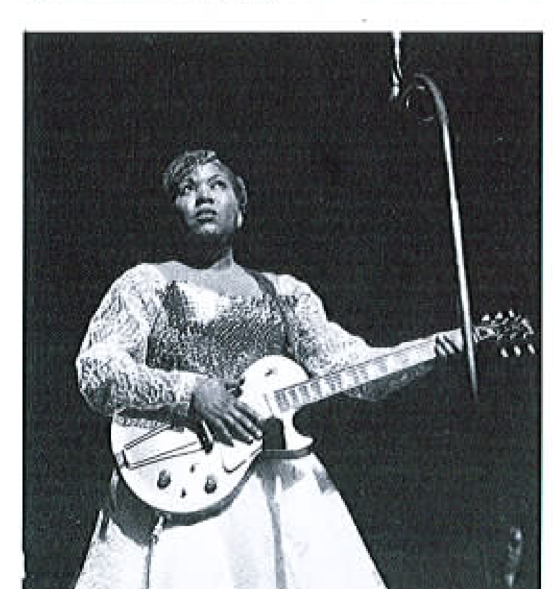
Otro estilo regional, el "Swamp Blues" surgió en las áreas costeras del sur. Asociado a Louisiana, se caracteriza por tiempos relajados y mucha *reverb* y eco que le dan un sonido distante y sombrío. Entre sus principales representantes estaban Lightnin'Slim (Otis Hicks, 1913-83) y Slim Harpo (James Moore, 1924-70), que grabó "I'm A Kingbee" (1957) y más tarde trabajaría con Lightin'Slim.

OTIS RUSH

En los años 50, Chicago estaba repleta de guitarristas de talento. Tras instalarse en la ciudad, Otis Rush (1934) comenzó a grabar en 1954 una música vibrante y única. Su primer éxito llegó en 1956, "I Can't Quit You, Baby", al cual seguirían "All Your Love" (1958), con sus preciosas figuras de potentes arpegios y sus solos brillantes y cálidos, y la atmosférica "Double Trouble" (1957).

Junto a Magic Sam y Buddy Guy, Rush sería uno de los músicos del "West Side", un habitual de los locales del Oeste de Chicago.





OTIS RUSH
Rush, una de las figuras claves que surgieron en el Chicago de los años 50, cuenta con un tono enérgico y único, con vibrato y eco. Es zurdo y toca sin dar la vuelta a las cuerdas, con lo que las tiene del revés.

ELECTRIC GOSPEL
La cantante de gospel Sister Rosetta Tharpe (Rosetta Nubin, 1915-73) pasó de la guitarra acústica a la eléctrica en los años 50. Usaba una Gibson Les Paul.

FREDDIE KING



FREDDIE KING *Inspirado solista de blues eléctrico, el toque de guitarra de Freddie King está lleno de creatividad, con frases atractivas y sutiles matices rítmicos.*
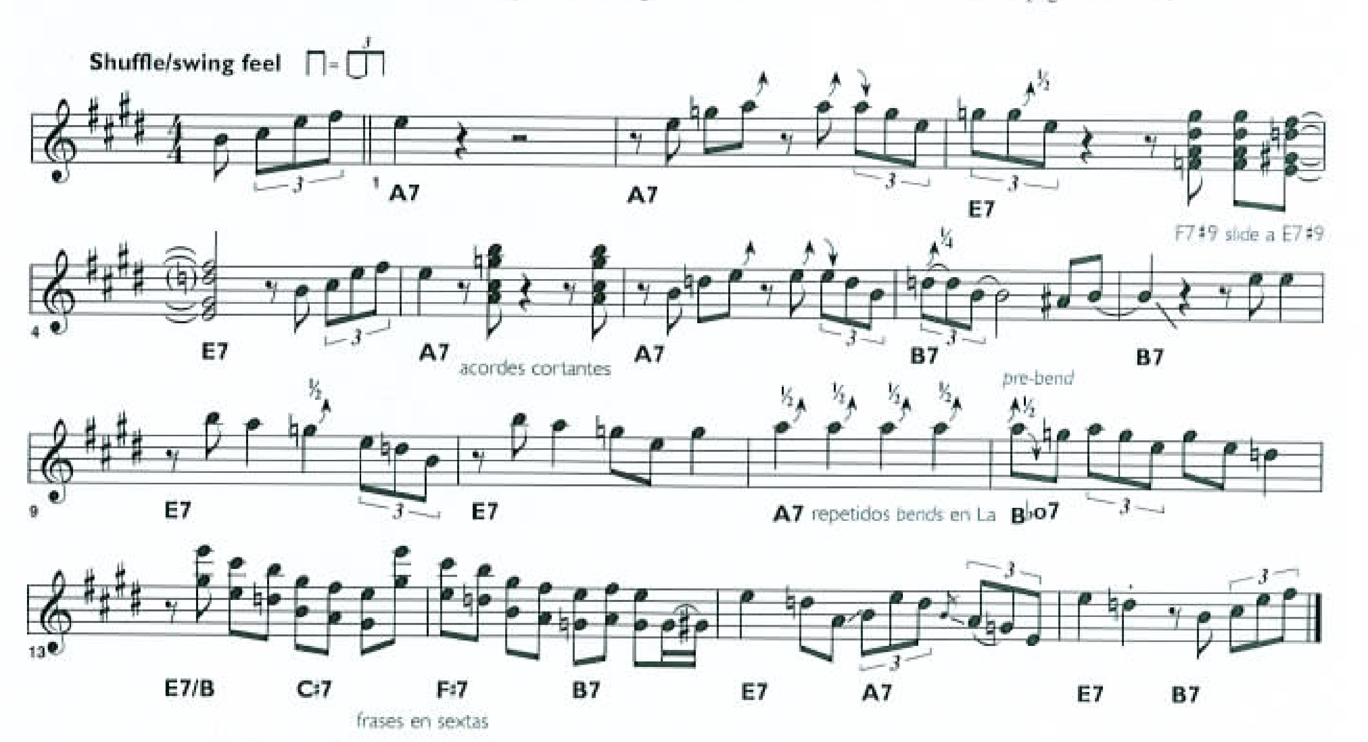
Nacido en Tejas, Freddie King (1934-76) fue una de las pocas figuras que crearon la mayor parte del vocabulario de solos desde los años 60 en adelante. Inspirado en Robert Johnson, Lightin' Hopkins, T-Bone Walker y B. B. King, empezó a tocar muy joven, se mudó a Chicago en 1954 y comenzó a grabar en 1956. Su álbum instrumental *Let's Hide Away And Dance Away* (1961) es refrescantemente atípico.

Con púa de pulgar y púas metálicas para los otros dedos, su sonido es inconfundiblemente metálico pero sin perder en sonoridad. Pasajes de ritmos arriesgados y parcos fraseos se suceden estribillo tras estribillo, y su contenido musical e imaginación improvisadora lo alejan sobremanera de la mayoría de los guitarristas. King se aparta de los *licks* más consabidos, y su expresión de escalas va más allá de la escala pentatónica y de los solos basados en acordes. Sus burbujeantes salidas de tono son inconfundibles, y sabe bien cómo pasar con sutileza del *staccato* más abrupto a los pasajes más suaves.

Los temas de King, compuestos junto al teclista Sonny Thompson, son emocionantes y originales. En la redonda "Hide Away" (1960) brillan los *riffs* y rellenos de dos notas, al tiempo que se va alterando el tiempo para añadir y quitar tensión, mientras que el solo de "Sidetracked" (1960) está tocado con un fantástico *swing*.

"THE STUMBLE"

Grabada en Cincinnati en abril de 1961, "The Stumble" fue compuesta por King y el pianista Sonny Thompson. Su estructura es una refrescante variación de la fórmula de los 12 compases, consistente en 8 compases iniciales y otros 8 de respuesta. King toca una original línea, con estructura rítmica y fluidos tresillos, *bendings* y acordes de novena a contratiempo. La frase inicial termina en el primer tiempo del primer compás. A partir del noveno compás, King se queda solo para hacer fraseos, y una vez que la banda vuelve a entrar, King toca frases con sextas en los compases 13 y 14. (Ver terminología musical en págs. 234-235.)



BUDDY GUY

Crecido en Louisiana, "Buddy" Guy (1936) vivió el influjo de músicos locales como Guitar Slim. En 1957 se trasladó a Chicago y al año siguiente comenzó a grabar. A pesar de reconocer él mismo las influencias de Muddy Waters y B. B. King, su estilo es único e inconfundible. Sus grabaciones de los '60 son explosivas, torturadas y con irregulares fraseos sincopados que juegan con la tensión, y ganan en riqueza lo que no tienen de creatividad melódica. Guy no fuerza las cuerdas en los momentos esperados, y enfatiza a su modo. Su música es variada, llena de dinamismo y color. Su versatilidad es también notable, oscilando entre una desgarradora energía y un extraño tono aflautado. El éxito le llegó con "First Time I met The Blues" (1960), donde exhibe sus feroces *fills* y su voz escrutadora y acuciante. Su enfermizo sentido de la intensidad se manifiesta en todos los ambientes y *tempos*. En la *jazzera* "Slop Around" (1960) hay fuertes acordes con trémolo y un toque desenfadado, y en "Broken-Hearted Blues" (1960) se marca un quejumbroso solo que transmite inestabilidad. Su tono es inconfundible en el electrizante *riff* de entrada de "Let Me Love You Baby", al igual que en el escalofrío vudú de "I Got A Strange Feeling" (1960), con el espectral sonido de su *intro* y sus secos *fills* que, junto a su sofocada incoherencia, ayudan a crear una sensación de miedo. Su toque personal también es patente en "Stone Crazy" (1961), en donde la guitarra contesta a la voz y Guy exprime las notas de su solo con mucho sentimiento. Con sus arpegios ensordecidos, la instrumental "Skippin'" (1961) es ligera y melódica, y "Worried Mind" (1963) refleja una suave delicadeza. "Moanin" (1963) es de ambiente *jazzero*, con inesperados cambios de frase.

ALBERT COLLINS

Primo de Lightnin' Hopkins, a Albert Collins (1932) se le ha llamado el *Iceman* (hombre de hielo) por los títulos de sus canciones. Grabó "The Freeze" en 1958 y fue uno de los pocos, junto a Freddie King, que produjo temas instrumentales con un estilo propio. "Frosty" (1962) tiene un rico sonido aflautado lleno de color y su individualismo es patente: la impresionante sutileza rítmica se muestra en notas sincopadas interpretadas con gran precisión. Usaba su propio y extraño estilo de afinación abierta que lo alejó de lo convencional.

BUDDY GUY *El trabajo de Guy se caracteriza por un estilo cortante, frenético, emocionante y una técnica "marca de la casa" con notas excesivamente temblorosas que proporcionan una energía compacta. Emplea inusuales* bendings, *algunos muy forzados, y un amplio registro de efectos de vibrato con la mano izquierda.*

FENDER STRATOCASTER *Este modelo* sunburst *de los 50 es parecido al instrumento con el que Buddy Guy alcanzaba su particular tono frágil y quebradizo.*

RENACER DEL BLUES

En los 60, auspiciado por una entusiasta pléyade de investigadores y de músicos, y gracias al creciente interés de las nuevas generaciones, el *blues* acústico fue reivindicado, al tiempo que creció la admiración por los intérpretes eléctricos. Los músicos blancos comenzaron a destacar.

GIBSON J-200
La Gibson de caja grande J-200 apareció en 1937. Produce un tono tremendamente rico y una profundidad reverberante. Gary Davis usó este modelo en su último periodo.

GARY DAVIS
Entre aquellos que alcanzaron merecida prominencia gracias al renovado interés en el movimiento folk, *estuvo el reverendo Gary Davis (1896-1972), apadrinado por el guitarrista Stefan Grossman. Davis tocaba* ragtime *y* blues *y dominaba una técnica todo terreno que aprendió en Georgia, en donde había aprendido de Blind Blake y trabajado con Blind Boy Fuller.*

El interés del movimiento *folk* por todo lo considerado como auténtico trajo consigo la rehabilitación de algunos músicos y el descubrimiento de artistas olvidados, a los que se les daría la oportunidad de grabar. Leadbelly (Huddie William Ledbetter, 1885-1949), afincado en Nueva York desde 1935, fue elevado a la categoría de héroe en los 40 y en los 50 por canciones como "Rock Island Line" o "The Midnight Special". Su técnica, directa y concisa, así como su capacidad para ensamblar *country*, *gospel* y *blues* en la escena de los cafés neoyorquinos le acarrearían el aplauso del movimiento *folk*. La obra de los musicólogos provocó una cruzada en pos de la resurrección de la música tradicional, liderada por el archivista Alan Lomax y el productor John Hammond, y luego en 1959 por el guitarrista John Fahey (1939) y el escritor Sam Charters, productores de un álbum para Lightnin' Hopkins.

Esta labor de búsqueda de las raíces sureñas condujo al redescubrimiento de artistas a los que se daba por muertos, como Sleepy John Estes (1899-1977). El especialista en *slide* de Misisipi Fred McDowell, auspiciado por Alan Lomax, grabaría su primer álbum, *Delta Blues* (1963), a los sesenta años de edad. También se rescató a intérpretes influyentes de antes de la guerra. Bukka White (ver pág. 47) grabó a partir de 1963, usando una afinación abierta en Sol para tocar *slide* con ritmos complejos y contundentes. Skip James (pág. 47) fue redescubierto en 1964; autor de "Devil Got My Woman" y "I'm So Glad", tenía su propio estilo de mano abierta con uñas y con afinaciones poco comunes.



SON HOUSE
Tras una vida oscura en la que no grabó más que en 1930 y 1941, Son House (Eddie James House Jr.) dejó de tocar hasta 1964, año en el que se le recuperó y se le sacó de su retiro. Su disco The Legendary Son House: Father of the Folk Blues *(1965) lo puso en el mapa con firmeza. Volvió a trabajar con consistencia, desarrollando su* slide *con afinaciones abiertas que había inspirado a Robert Johnson y a Muddy Waters.*



MIKE BLOOMFIELD
Criado en Chicago, la influencia de Freddie King es patente en Bloomfield. Tocaba en bares y otros locales en el South Side hasta que grabó con Paul Butterfield en su disco The Paul Butterfield Blues Band *(1965). Este álbum demostraba el excepcional talento de Bloomfield, cuyas interpretaciones arden con energía y pasión.*

ELECTRIC BLUES

A principios de los 60 existía una clara separación entre los públicos de *blues* eléctrico y acústico. Tras el redescubrimiento de este último por parte del *folk* se produjo un nuevo *boom*, en parte por el efecto de músicos británicos como Los Rolling Stones y Eric Clapton, cuyos planteamientos derivaban en gran medida del *blues* de los 50 y 60. Esto contribuyó sin duda al nuevo interés por el *blues*, interés que terminaría sacando del anonimato a los músicos negros cuya carrera se había visto eclipsada por la eclosión *pop*.

ALBERT KING

Albert King (1923-92) nació en Misisipi y comenzó a grabar en Chicago en los años 50, si bien su carrera no despegó hasta mediados los 60. King impone el estilo *blues* sobre secuencias y arreglos que se apartan del formato de doce compases. cuando empezó a grabar para *Stax* en 1966, con músicos de estudio como los *Memphis Horns*, incorporó elementos *soul* y *funky* a sus temas de *blues*. Alcanzó el éxito con "Laundromat Blues" (1966), con sus penetrantes *fills* y un solo que evoluciona desde elementos repetitivos a imaginativos *licks* melódicos. La cara B instrumental "Overall Junction" presenta *riffs* rítmicos sobre un fondo de metal y un solo de abrumadora claridad formal.

Su emblemático álbum *Born Under A Bad Sign* (1967), especialmente el tema que le da título, "Crosscut Saw" y "Oh Pretty Woman", mejorarían la calidad de grabación del *blues* eléctrico, con sus grandes arreglos y *tempos*. El solo de "Personal Manager", con sus medidas notas, y su juego de *bendings* y de tensiones, basa su enorme atractivo en el uso de los silencios.

Gibson Flying V

LOS AÑOS 60

La banda de Howlin' Wolf grabó uno de los temas señeros del *blues* de los 60, "Killing Floor" (1965) con sus acordes rocosos y ritmos incisivos. En este periodo, la banda de Wolf contaba con la lacónica guitarra de Hubert Sumlin, quien había pasado de hacer ritmos a meter solos en lugares insospechados. Muchas figuras del *blues* evolucionaron y grabaron sus mejores discos en los 60.

Live at the Regal (1965) es uno de los discos más famosos de B. B. King, e incluye uno de sus temas más significativos, "Sweet Little Angel".

Magic Sam (Samuel Maghett, 1937) grabó un álbum, *West Side Soul* (1967), que sin duda

ALBERT KING
En los sesenta, King emergió como una de las máximas figuras del blues *eléctrico, con un estilo de efecto omnipresente en los intérpretes recientes. Aunque primordialmente intérprete de punteos, King toca a veces contra compás, forzando las cuerdas hasta desafinarlas y consiguiendo un sonido punzante al contraer las notas hasta crear un tono potente. Es también un maestro del matiz, capaz de producir refrescantes ideas a partir de sencillos grupos de notas.*

ALBERT KING'S FLYING V
A pesar de ser zurdo, Albert King usa cuerdas para diestro, con las cuerdas graves abajo, y su propio estilo de afinación abierta.

le habría reportado un éxito mayor, de no ser por su desgraciada muerte en 1969.

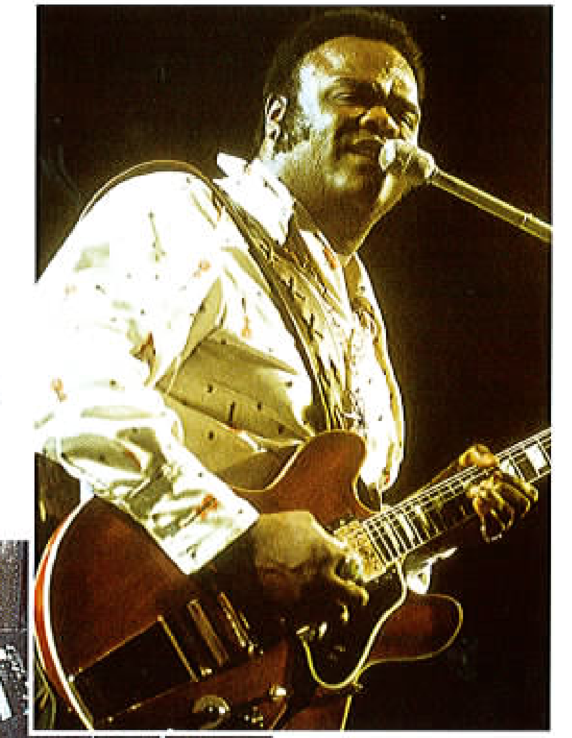
También figuras del *rock* como Jimi Hendrix (ver págs. 190-95) y Eric Clapton (págs. 142-45) se dedicaron a grabar fabulosos solos de *blues* sobre fondos de *rock* duro, y una nueva generación de músicos americanos blancos abrazó el *blues* con fervor. Mike Bloomfield (ver pág. 59) –uno de los primeros– Duane Allman, Johny Winter y Roy Buchanan siguieron carreras tanto de *blues* como de *rock*.

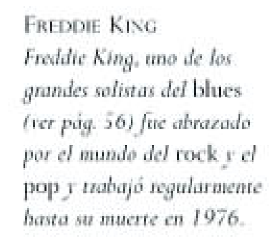
GIBSON 355
Las guitarras simétricas semimacizas Gibson, que aparecieron en 1958, han sido muy populares entre artistas como B. B. King y Freddie King.

CONTINUIDAD

Los 70 resultaron una época muy diversa. La vieja guardia de músicos acústicos comenzaba a desaparecer, y la generación eléctrica corrió suertes diversas. Algunos, como Johny Guitar Watson, se adentraron en las nuevas tendencias de *pop*, *rock* y *funk*.

En 1978, Albert Collins grabó *Ice Pickin'*, álbum que le facilitaría la entrada en el circuito comercial. Saliendo de las tinieblas, Clarence "Gatemouth" Brown conoció el éxito en 1979 con *Makin' Music*. Con menos éxito, Buddy Guy (ver pág. 57) dirigía un club de Chicago y estuvo mucho tiempo sin grabar hasta que le llegó el reconocimiento en 1991 con *Damn Right, I've Got The Blues*. El infatigable John Lee Hooker, por el contrario, siempre ha gozado del favor del público a lo largo de su dilatada carrera.





FREDDIE KING
Freddie King, uno de los grandes solistas del blues *(ver pág. 56) fue abrazado por el mundo del* rock *y el* pop *y trabajó regularmente hasta su muerte en 1976.*

B. B. KING & BAND
King tuvo un éxito comercial en las listas de pop *con* The Thrill Is Gone *(1969) y no ha dejado de estar en la cima del* blues *al hacer giras y publicar recopilaciones de su trabajo.*



TEXAS FLOOD

Grabado en 1982 en Los Ángeles, *Texas Flood (1983)*, con Stevie Ray Vaughan tocando en formato de trío, es una muestra de un estilo que integra un moderno sonido desenfadado con *shuffles* de *blues*, sin salirse de los cánones tradicionales del género.

Este álbum lo convirtió inmediatamente en una fuerza del *blues* de primera fila. Apoyado por una poderosa y clásica sección rítmica haciendo *grooves* y *shuffles*, y acompañado por su lacónica voz, la guitarra brilla con un soberbio tono y sus poderosas cualidades vocales. El tema que da título al disco está repleto de tremendos solos, con notas largas, profundas y bien resueltas y tambaleantes acordes alterados con la palanca de trémolo. La guitarra se acopla con la sección rítmica para producir un lirismo hipnotizante. Vaughan sostiene las notas hasta que resuelve relajando la tensión.En la exuberante "Pride and Joy" una sección rítmica rocosa interpreta magníficos *tempos*, y Vaughan toca *slide* creando figuras ardientes.

STEVIE RAY VAUGHAN
Con su Fender Stratocaster afinada un semitono más grave, cuerdas gruesas, efectos mínimos y dos amplificadores, Vaughan conseguía exprimir un sonido pleno y plañidero de su instrumento. Sus erizados fills *rítmicos sirven de contraste, con una presencia casi acústica.*

TENDENCIAS ELÉCTRICAS

En los 80, el *blues* eléctrico empezó a importar sonidos del *blues rock* y a sonar más moderno, con una producción más *pop*.

La nueva estrella Stevie Ray Vaughan (1954-1990) creció y aprendió a tocar en Texas, junto a su hermano mayor Jimmie Vaughan (1951), influido fundamentalmente por Albert King y las tendencias *blues-rock* de los 60. Creó un sonido propio, rico en melódicos *riffs* con acordes y *licks* de *blues*, consiguiendo una refrescante síntesis. Vaughan toca con gran seguridad, con un gusto musical y un *feeling* tremendos, plenamente discernibles en el álbum *Texas Flood* (1983).

Robert Cray (1953) también realizó potentes grabaciones de *blues* con un cierto toque *soul*, como *Bad Influence* (1983), adoptando después un sonido *pop* más comercial en *Strong Persuader* (1986). Temas como "Smoking Gun" tienen acordes de fondo con un sonido *pop* procesado sobre el que Cray toca *breaks* secos y concisos. "I Guessed I Showed her" tiene acordes cortados y en "Right Next Door" toca un expresivo solo de notas muy bien perfiladas. *Riffs* pegadizos y repetidos caracterizan "Nothin' But A Woman", y "I Wonder" empieza con un atractivo y emotivo *break*, en el cual Cray toca un inquisitivo solo.

También hay que destacar a Robben Ford, quien partiendo del *blues* se acerca a la creatividad de la fusión de *jazz* modal. En su álbum *Talk To Your Daughter* (1988) emplea un sonido saturado con mucho *sustain*, mezclando fraseos de *blues* con sonoros *bendings* en notas agudas y punteos interesantes. En *Robben Ford & The Blues Line* (1992) vuelve al *blues* más tradicional, imprimiéndole una refrescante creatividad.



ROBERT CRAY
Después de tocar con Albert Collins y grabar su primer álbum en los 70, Cray ha conseguido el éxito al producir un estilo de blues *dentro de un marco popular y de sonido moderno.*



COUNTRY

LA MÚSICA *COUNTRY* ES UN ESTILO POPULAR AMERICANO CANTADO Y BAILADO, DE RAÍCES EUROPEAS Y ORIGINALMENTE ASOCIADO A LAS COMUNIDADES RURALES DE LOS EE.UU. A MEDIDA QUE HA IDO EVOLUCIONANDO, HA DADO LUGAR A GÉNEROS COMO EL *BLUEGRASS*.

CHET ATKINS *El guitarrista* country *más famoso del siglo XX, Atkins desarrolló su propia y versátil técnica de acorde-melodía. Ha grabado una cantidad ingente de material.*

LOS ORÍGENES DEL COUNTRY

Las primeras grabaciones de *country* datan de principios de los años 20, y antes de acabar la década ya se había convertido en un género popular gracias a las primeras emisoras de radio, como la Nashville's Barn Dance Radio Show, posteriormente rebautizada como *The Grand Ole Opry*.

Los músicos de *country* de los años 20 trabajaban dentro de un marco tradicional vigente desde hacía décadas. En Tennessee, Georgia, Kentucky, Virginia y Estados adyacentes se había desarrollado una música en torno al baile, las canciones *folk* y las baladas. A partir de 1923, artistas como Fiddlin' John Carson empezaron a vender grandes cantidades de discos, y el *country* se convirtió en un estilo comercialmente reconocido y potencialmente al gusto de todos.

Al igual que ocurrió con el *blues*, el *country* adoptó la guitarra en parte debido a la producción masiva de instrumentos baratos. La música *folk* británica tuvo algo de influencia, si bien fue el aislamiento de las comunidades rurales "hillbilly" de los Apalaches lo que trajo un peculiar estilo de canciones montañesas y melodías de baile *country*. También el *ragtime* y el *blues* influyeron en los primeros estilos de guitarra.



MARTIN SIZE 1
Fundada en 1833, la casa Martin desarrolló instrumentos de gran calidad con un sonido abierto y resonante. Fueron ampliamente adoptadas por los músicos de country *en los años 20, cuando las cuerdas de tripa se vieron reemplazadas por las de metal.*

PRIMEROS GUITARRISTAS

En los años 20 surgieron numerosos e importantes guitarristas de *country*. Sam McGee (1894-1975), de Tennessee, recibió la influencia de Uncle Dave Macon (1870-1952) y finalmente entró en el grupo de éste, The Fruit Jar Drinkers en 1924. Con los McGee Brothers realizaría grabaciones de éxito en los años 30. Otras figuras son Frank Hutchison, "El orgullo de West Virginia", y Roy Harvey (1892-1958), que tocaba solos influidos por el *blues* en los años 20. Otro grupo famoso fue The Sons of the Pioneers con Karl Farr, un grupo familiar armónico en la tradición de la familia Carter. La música *country* se ha asociado a la población blanca, pero inicialmente hubo muchos intérpretes negros. En Kentucky, por ejemplo, el guitarrista negro Arnold Shultz desarrolló un estilo rítmico "ahogado" que fue muy influyente.



RILEY PUCKETT
Puckett fue uno de los primeros guitarristas de música country *en ser bien conocidos. Su estilo instrumental mostraba influencias de la música de baile escocesa e irlandesa, como en su original "Miss McLeod's Reel" (1931).*

RILEY PUCKETT

Nacido en Georgia, Riley Puckett (1894-1946) tenía un extenso repertorio de canciones *folk* inglesas, temas populares del XIX y éxitos de Broadway. En 1916 se unió al violinista Gid Tanner, en 1924 empezaron a grabar y en 1926 formaron los *Skillet Lickers*. Sus adelantados arreglos, grabados en Atlanta, serían el germen del *bluegrass*, y en ellos Puckett mete sofisticados acompañamientos y secuencias de arpegios.

Además de acordes, toca nítidas notas de bajo y recorridos melódicos, a veces en sitios insospechados y con frecuentes síncopas, logrando un efecto de contrapunto. Sus fuertes bajos se pueden oír en "Dixie" (1927) y en la instrumental "Liberty" (1928). En la veloz "Molly put the kettle on" (1931) Puckett empieza tocando la melodía con la guitarra, para luego meter *fills* y adornos a doble tiempo.



JIMMIE RODGERS
Descrito irónicamente como alguien "que no sabía leer ni una nota, mantener el tiempo, ni tocar los acordes acertados". Jimmie Rodgers fue sin embargo una de las primeras estrellas del country, *y consecuentemente muy imitado.*

JIMMIE RODGERS

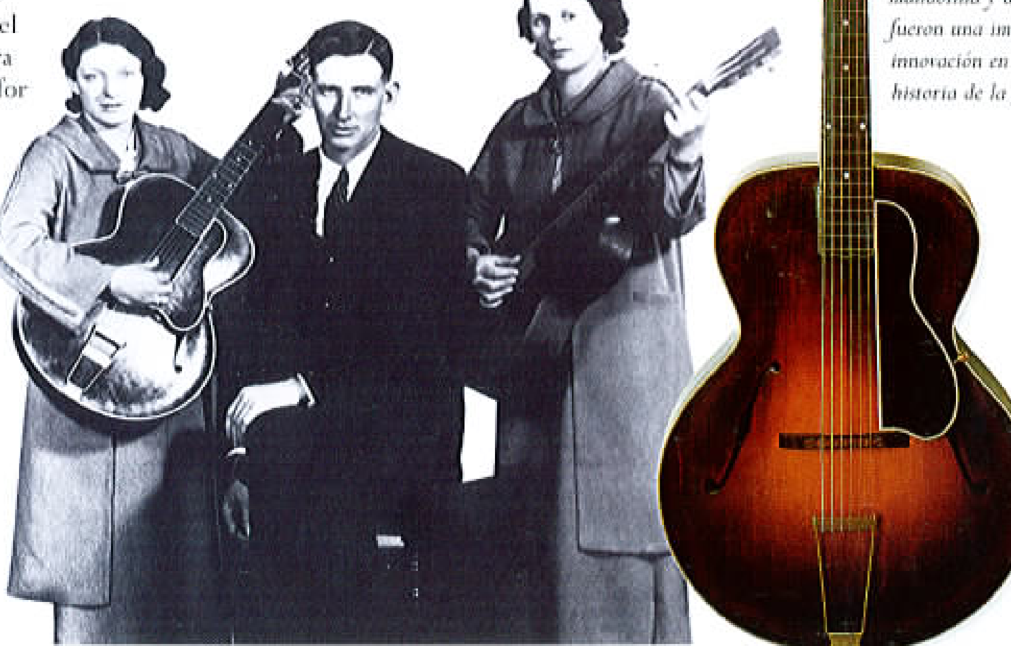
Jimmie Rodgers (1897-1933) nació en Misisipi. Antes de profesionalizarse en 1925 trabajó en el ferrocarril, origen de su apodo, "el guardafrenos cantante". Como muchos de los primeros músicos de *country*, actuó por primera vez en la radio antes de ser descubierto en 1927 y de que le dieran la oportunidad de grabar.

Una de sus primeras grabaciones es un vals *folk*, "The Soldier's Sweetheart", que Rodgers acompaña con la técnica *country* de rasgueado y notas de bajo. Su mayor aportación al *country* es el *blues*, como se demuestra en "Blue Yodel#1 (T. is for Texas)" (1927). Aquí Rodgers toca acordes con una estructura armónica de *blues*, con el acompañamiento de violín y guitarra *slide* hawaiana. En otro tema, "The Brakeman's Blues" (1927), Rodgers se balancea rítmicamente entre pares de notas de bajo, tocando breves *fills*. Por desgracia tuvo una carrera corta, si bien nos dejó un buen número de grabaciones.

MAYBELLE CARTER

Maybelle Carter (1909-78) y la familia Carter, naturales de Virginia, popularizaron las raíces del *hillbilly folk*, cultivando un estilo instrumental de acompañamiento a sus voces a coro, con instrumentos como la guitarra o el dulcémele. Con Sara tocando una bulliciosa rítmica, Maybelle toca marcadas líneas de bajo y figuras melódicas de gran textura que sustentan la música y le dan al grupo un sonido atractivo y reconocible.

Uno de sus temas más populares es "Wildwood Flower" (1927?). Respaldada por el contagioso ritmo de Sara, Maybelle empieza con una melodía y luego la reintroduce más ornamentada con *breaks* en solitario. La misma técnica la utilizan en "Keep On The Sunny Side", mientras que en el vals "Meet Me By The Moonlight Alone" es la guitarra *slide* la que lleva la melodía.



LA FAMILIA CARTER
Al toque de Maybelle Carter solía llamársele "eclesiástico", y su técnica era conocida como el "rascado Carter". Muy influyente, aquí aparece junto a su hermana Sara (derecha), y el marido de ésta, A. P. Carter.

GIBSON L5
Maybelle Carter usaba una Gibson L-5 de gama alta, aparecida en 1922. Estos revolucionarios instrumentos, con tapa arqueada y agujeros en f copiados de la mandolina y del violín, fueron una importante innovación en la historia de la guitarra.

LA GUITARRA COUNTRY DE POSGUERRA



LA DOBRO
Las guitarras resonadoras dieron un nuevo sonido al country. *La Dobro de cuerpo de madera fue usada por Brother Oswald, de la Ray Acuff Band, a partir de 1930.*

La evolución de la guitarra *country* la terminaría equiparando con los puntales de la música *country*, el violín y el banjo. A partir de los años 30, debido a la influencia del *jazz* y del *blues* urbano, el *country* se diversificó y la guitarra se potenció gracias a la amplificación.

La música *country* se extendió por todo el mundo a través de las películas de Hollywood donde aparecían vaqueros tocando la guitarra. En una de las más famosas, *In Old Santa Fe* (1934) figuraba Gene Autry (1907-98), el cual disfrutaría de una larga carrera de éxitos. Artistas de orígenes muy diversos empezaron a tocar *country*, y músicos de zonas como Texas aportaron sus propios rasgos distintivos. El *blues*, el *jazz* y las emisiones por radio de artistas como el guitarrista eléctrico George Barnes influyeron en una generación de jóvenes que veía en ellos algo más que un puñado de viejas canciones. La llegada de los instrumentos eléctricos, incluyendo la guitarra *steel*, y éxitos como "It Makes No Difference Now" (1938) de los *Texas Wanderers* alterarían la esencia de la música *country*. La amplificación y las nuevas técnicas aumentarían el papel de la guitarra.

HONKY TONK & BLUES

El término "honky tonk" en principio se refería a aquellos tugurios donde había música y baile, convirtiéndose después en un tipo de música con un toque emotivo y marcadamente lírico que trataba de los problemas cotidianos; con gran influencia del *blues*, se tocaba con más volumen y ritmo. El cantante y guitarrista tejano Ernest Tubb (1914-84) fue uno de sus mayores exponentes. Decidió dedicarse a la guitarra tras escuchar a Jimmie Rodgers y actuó por primera vez en la radio en 1934. Su primer éxito, "Walking The Floor Over You", se grabó en 1941 con Fay Smitty Smith a la guitarra eléctrica. El tema abre con una eléctrica que va adornando y haciendo más pegadiza la melodía, y que luego introduce *breaks* de carácter *blues*, con un sonido fuerte y áspero, sobre los que Tubb toca acordes acústicos. Posteriormente encadenó junto a su grupo, los *Texas Troubadors*, una serie de éxitos que definirían el sonido del *country* moderno y convertirían a Tubb en un ídolo de Nashville. En 1943 introdujo la guitarra eléctrica en *The Grand Ole Opry* (ver pág. 64).

ERNEST TUBB
Inspirado por Jimmy Rodgers, Tubb contribuyó a modernizar el sonido del country *en los 40. La viuda del propio Rodgers le regaló la guitarra de éste.*

EL WESTERN SWING

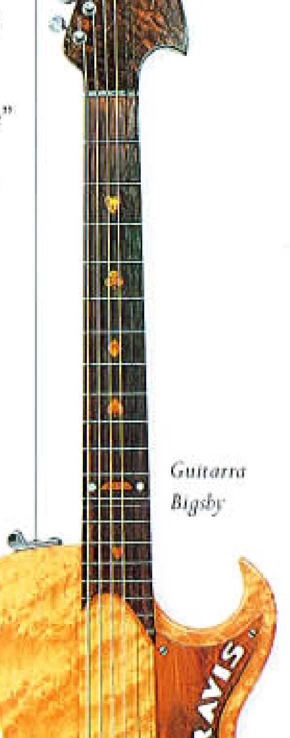
Un estilo de *country* descaradamente influido por el *jazz* se asentó en Texas en los años 30. La figura principal de lo que se conocería como *western swing* fue Bob Wills, que formó los Bob Wills & His Texas Playboys y empezó a grabar en 1935. La suya era esencialmente música de baile, con *voicings* al estilo de los combos de *swing*, arreglos de sabor *country* y una instrumentación que mezclaba el metal y la cuerda. Eldon Shamblin se unió a los Texas Playboys en 1937 como guitarrista principal. En las primeras grabaciones se escucha una acústica en un fuerte papel rítmico, con un estilo muy *swing* de cuatro por compás. Grabadas en Dallas en 1938, en "Whoa Baby" y "That's What I Like About The South", Shamblin toca breves solos en un estilo muy similar a los de Django Reinhardt o Eddie Lang. En "Bob Wills' Special", a Shamblin se le une un segundo guitarrista con el cual toca fraseos de *blues* armonizados a dúo. Cuando surgió la guitarra eléctrica, Shamblin adoptó inmediatamente el instrumento, convirtiéndose en uno de los pocos intérpretes eléctricos de primera fila del *country*. Después de 1945, el grupo utilizaría aún más la guitarra, con los solos de Jimmy Wyble (1922), genial guitarrista de influencias *jazz*.



BOB WILLS Y LOS TEXAS PLAYBOYS
Bob Wills (1905-75) creó una formación inusual en el country: *una* big band *estilo* jazz *con dos guitarristas eléctricos tocando ritmos y solos.*

LOS DELMORE BROTHERS

El cantante y guitarrista Alton Delmore (1908-64) y su hermano Rabon (1916-52) jugaron un papel esencial en la integración del *country* y el *boogie blues*. Inspirados al principio por Blind Boy Fuller, el grupo suele presentar a partir de 1946 sonidos de eléctrica y acústica muy nasales que repiten figuras de *boogie*. Los hermanos tocaban junto a guitarristas de estudio, y crearon una música que daría lugar a los populares *boogies* de los 50. Los Delmore Brothers produjeron temas veloces y afilados, como el acústico "Hillbilly Boogie", grabado en 1946 con los guitarristas Merle Travis y Louis Innis, y que se convertiría en fórmula para temas posteriores como "Freight Train Boogie" (1946). Aquí las rápidas figuras eléctricas tocadas por Jethro Burns se combinan con la acústica para simular el sonido de un tren. Otro tema, "Boogie Woogie Baby" (1947), tiene una tremenda energía, con *riffs* de eléctrica y solos con *bending*. Los Delmore Brothers se harían famosos con "Blues Stay Away From Me" (1949), que tiene un memorable *riff* de guitarra. Los Delmore no serían los únicos en hacer *country boogies* en aquella época; Arthur Smith logró un influyente éxito con "Guitar Boogie Shuffle".



Guitarra Bigsby

GUITARRA ELÉCTRICA

A principios de los 40, la guitarra eléctrica pasó a formar parte de la música *country*. Por primera vez se escuchaba claramente a los guitarristas, y el nuevo sonido afectó a las distintas tendencias. Merle Travis escuchó al guitarrista de estudio George Barnes en la radio y se hizo colocar una pastilla De Armond en su Gibson L-10 de tapa arqueada. Esta guitarra, construida para Travis por Paul Bigsby en 1948, iba por delante de su tiempo en diseño y construcción.

HANK WILLIAMS
La formación de Hank Williams presentaba guitarras acústicas y eléctricas con guitarra steel *y sección rítmica. Este sonido basado en la guitarra se convertiría en modelo para los grupos del momento.*

HANK WILLIAMS

El cantante y guitarrista de Alabama Hank Williams (1923-53) forjó un estilo propio, respaldado por un moderno grupo, con mucho tirón popular y que lo convirtió en una figura innovadora dentro de la música popular. Comenzó a grabar junto a sus Drifting Cowboys en Nashville en 1946. Uno de sus primeros éxitos fue "Move It On Over", grabado en mayo de 1947. En él tocan Bob McNett (1925) la eléctrica y Don Helms la guitarra *steel*. En este influyente tema, precursor del *rock'n'roll* de los 50, Williams toca sencillos acordes de acústica, mientras que McNett se exhibe en un solo reluciente y plagado de cambios melódicos de frase. En la estupenda "Mind Your Own Business" (1949) hay una guitarra cantarina y melódica que toca solos y pasajes por detrás de la voz al más puro estilo *jazz*. Tanto McNett como el también guitarrista Sammy Pruit se hacen notar en todas las canciones en las que los *riffs*, *breaks* y *fills* se tejen en torno a la voz.

A pesar de su fugaz carrera, Williams y su banda fueron una referencia esencial de la música *country* y hasta cierto punto responsables del *rock'n'roll* de los 50.



BLUEGRASS

El *bluegrass* es un estilo virtuoso de cuerda, a menudo en tiempos rápidos. Con su ritmo implacable, supuso un giro estilístico y se convirtió en un nuevo vehículo para la guitarra *country*. Inicialmente la guitarra era una parte básica de la armonía y del ritmo, pero con el tiempo absorbería el vocabulario de los principales instrumentos del *bluegrass*: banjo, mandolina y violín. El arquitecto del *bluegrass* fue el intérprete de mandolina Bill Monroe. En los años 30 comenzó un dúo con su hermano Charlie a la guitarra. En 1945 formó un grupo con Lester Flatt (1914-79) a la guitarra y Earl Scruggs (1924) al banjo, los cuales dejarían el grupo para formar The Foggy Mountain Boys en 1948. En muchos temas, como "Foggy Mountain Breakdown" (1949), Lester Flatt toca tirantes acordes en un segundo plano. Sin embargo en "Salty Dog Blues" (1959), sus ritmos a contratiempo se notan más y toca breves fermatas entre sus acordes, conocidas posteriormente como fermatas de Flatt. Su habilidad de escucha en "Preachin' prayin' singin'", donde usa *slides* y toca líneas y figuras melódicas con acordes.



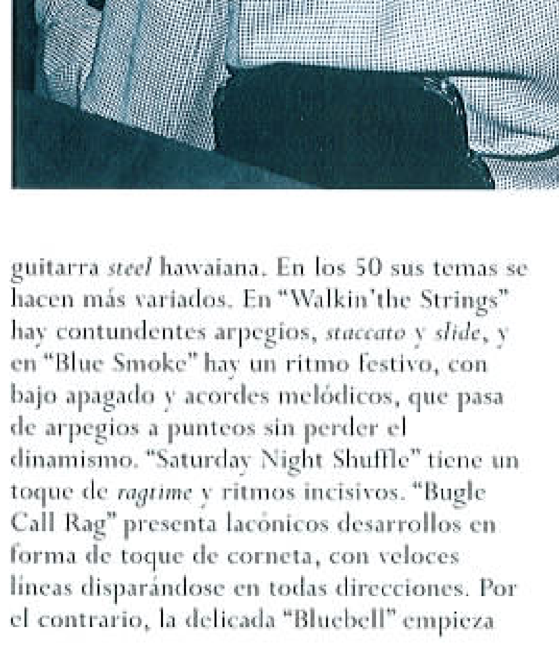
EARL SCRUGGS Y LESTER FLATT
Flatt introdujo fills *únicos en los encorsetados Foggy Mountain Boys.*

MERLE TRAVIS

Músico excepcional y dotado de un estilo único, Merle Travis (1917-83) creció en Kentucky, empapándose de las ideas de guitarristas como Mose Rager y Ike Everly, padre de los Everly Brothers. Travis adaptó el *ragtime* y las técnicas del banjo de *bluegrass* a la guitarra, creando su propio y contundente estilo, que llegaría a conocerse como el "Travis Picking". Con una facilidad natural y una sutileza que asombraron a sus contemporáneos, usaba su púa de pulgar para tocar líneas de bajo independientes y acordes parciales, mientras que con el índice pulsaba los acordes, arpegios y melodías con una pasmosa variedad de efectos. A partir de 1937 se le podía escuchar empleando esta peculiar técnica en la emisora WLW de Cincinnati.

Travis se afincó en Los Ángeles en 1944. La marchosa "Lost John", grabada en Hollywood en 1945, introduce veloces líneas de bajo y *fills* arpegiados. En su engañosamente ligero álbum de debut, *Folk Songs Of The Hills* (1947), canta canciones jocosas, habla y narra cuentos, mientras por detrás suenan sus acompañamientos de acústica y sus *breaks*. Su revolucionario estilo se expone claramente en temas como el tradicional "John Henry". Travis prosiguió grabando e introduciendo armonías de *jazz* para apoyar sus sentimentales melodías. Se sentía igual de cómodo con la guitarra eléctrica, la cual usó para grabar con las ligerísimas variaciones de tono propias de la



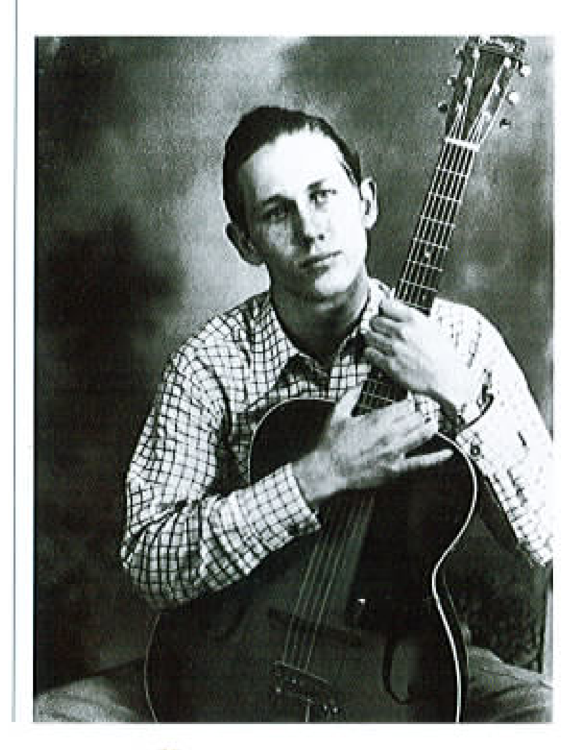


guitarra *steel* hawaiana. En los 50 sus temas se hacen más variados. En "Walkin' the Strings" hay contundentes arpegios, *staccato* y *slide*, y en "Blue Smoke" hay un ritmo festivo, con bajo apagado y acordes melódicos, que pasa de arpegios a punteos sin perder el dinamismo. "Saturday Night Shuffle" tiene un toque de *ragtime* y ritmos incisivos. "Bugle Call Rag" presenta lacónicos desarrollos en forma de toque de corneta, con veloces líneas disparándose en todas direcciones. Por el contrario, la delicada "Bluebell" empieza con acordes impresionistas con armónicos, hasta que entra un ritmo que lo altera todo. Travis cambió el método guitarrístico, demostrando que era posible emplear técnicas variadas e innovadoras. Deteniendo con el pulgar una o dos de las cuerdas graves, cambiaba de acordes agudos, y sus distribuciones *jazzeras* de acordes y fascinante estilo inspirarían a muchos músicos.

TRAVIS PICKING
Merle Travis tocando con su estilo inconfundible: la mano derecha cerca del puente, permitiéndole enmudecer notas y partes de acordes para impulsar los ritmos y aumentar el efecto de la síncopa. Travis también sabía rasguear arriba y abajo con el pulgar y con el índice.

CHET ATKINS

Uno de los grandes guitarristas del siglo xx, Chet Atkins, bebió del *country* y del *jazz*. Sus arreglos de guitarra y sus versátiles solos de bajos, acordes y melodía elevaron el listón, y sus pegadizas ideas y motivos influyeron en el *country* y en el *pop*.



CHET ATKINS
En esta fotografía de 1943, Atkins sostiene una Martin C-2 de tapa arqueada, equipada con una arcaica palanca de trémolo. Fascinado por Merle Travis, desarrolló su propio estilo de mano abierta, pero usando una púa de pulgar. También se inspiró en Django Reinhardt, George Barnes y más tarde Les Paul.

Nacido en Tennessee en 1924, Chet Atkins comenzó tocando el ukelele y posteriormente el violín y la guitarra. De prodigioso talento, se profesionalizó a principios de los años 40 y creó su propia y versátil técnica de guitarra acústica y eléctrica, tocando con pua de pulgar y con las uñas.

Sus sonidos más característicos son un bajo cortado y arrollador, con frecuentes apagamientos y flexibles armonizaciones con eco, además de líneas y acordes efectistas e incisivos. Atkins también toca hábiles y veloces arpegios como de banjo, empleando además *vibrato* con la palanca de trémolo. Su estilo ya es patente en sus primeras composiciones, como la instrumental "Guitar Blues" (1946). Tocada con eléctrica, presenta tensas y rítmicas notas de bajo con acordes brillantes y luminosos, pasajes de *slide* y de notas sueltas, y sonidos parecidos al arpa.

En 1947 despegó su prolífica carrera al firmar con la RCA en Nashville. Grabó muchos discos y trabajó con artistas como las hermanas Carter o Hank Williams. Entre sus propias grabaciones, la instrumental "Black Mountain Rag" (1952) emplea una afinación en ReSolReSolSiRe, y rebosa creatividad, con vertiginosos ligados, unos potentes bajos y un *vibrato* con eco que produce un efecto de guitarra *steel*. El tema "Oh By Jingo" (1953) también tiene mucho eco, y destila optimismo con su fácil fluidez y animado estilo de baile. Aquí emplea arpegios con bajos punzantes e imaginativos, tonos nasales, y fabulosas figuras de acordes, espesos y un tanto provocativos.

La canción "Kentucky Derby" (1953) simula una carrera de caballos, con figuras ascendentes y veloces líneas galopantes, mientras que "Dill Pickle Rag" (1953) contiene gran variedad de técnicas de arpegio, rápidos cambios de acordes, notas dobladas y veloces líneas ligadas y descendentes. La instrumental "Mr. Sandman" (1955), con su bajo ensordecido sosteniendo a una melodía de acordes agudos, alcanzó el éxito.

Como guitarrista, productor y arreglista, Atkins fue una figura clave del pulido sonido Nashville. A finales de los 50 empezó a trabajar en el estudio, tocando para Elvis Presley y los Everly Brothers. También contribuyó sobremanera a los nuevos sonidos de *pop* y *rock'n'roll*.

Atkins amplió sus recursos en sus propias grabaciones, aportando su toque característico a "Get On With It" (1959), con reminiscencias clásicas y flamencas. Su habilidad para mezclar el *country* con los estilos populares quedó plasmada en "Windy And Warm" (1962), que empieza con unos alegres acordes descendentes y sigue con una melodía de *western*. "Yakety Axe", con su *bending* y líneas de *chicken pickin'*, es muy divertida.

LAS GUITARRAS DE ATKINS

En los años 40 Atkins usaba una Gibson L-10 de tapa arqueada. En 1950 compró una D'Angelico Excel sunburst que más tarde electrificó con dos pastillas. También usó guitarras clásicas en los años 50. Gretsch construyó una serie de modelos Chet Atkins, como la Chet Atkins Hollow Body 6120, comercializada en 1954 con pastillas Dynasonic, vibrato Bigsby y diseños estilo *western*.



D'Angelico Excel — *Gretsch 6120*

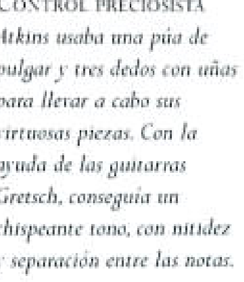
CREANDO SONIDOS

En 1954, Atkins empezó a usar un amplificador combo Echosonic con una unidad interna de eco. Experimentó con efectos, como el pedal de tono. En "Boo Boo Stick Beat" (1959) hay efectos como de armónica al tiempo que los acordes relucen distorsionados con fluctuaciones de volumen y tono. "Django's Castle" ("Manoir De Mes Reves"), grabada en 1960, presenta variaciones tonales parecidas a las del *wah wah* y trémolo.

JAZZY BLUES

A partir de 1964 las grabaciones nos muestran su controlada técnica melódica de *jazz*. Partiendo del *country*, imprime un dinamismo rítmico a las melodías. "Jordu" está interpretada con gran delicadeza, en "I Remember You" hay suaves acordes impresionistas, "Bluesette" es melódica, mientras que "Summertime" es atmosférica. En "A Little Bit Of Blues" hay profundos acordes acentuados de *swing*, con un ligero toque lujurioso y expresividad vocal.





CONTROL PRECIOSISTA
Atkins usaba una púa de pulgar y tres dedos con uñas para llevar a cabo sus virtuosas piezas. Con la ayuda de las guitarras Gretsch, conseguía un chispeante tono, con nitidez y separación entre las notas.

INTÉRPRETE DE ESTUDIO
Músico enormemente versátil, Chet Atkins trabajó en innumerables sesiones de grabación como guitarrista y productor. Tanto con guitarras eléctricas como acústicas cubrió todo tipo de música.

TENDENCIAS SOLISTAS

El nivel de sofisticación de los 50 trajo consigo una forma de tocar acordes y armonías con un enfoque muy similar al del *jazz*. Muy influidos por el virtuosismo del *jazz*, surgirían los pioneros de la técnica del *flatpicking*.

Uno de los primeros y más significativos guitarristas eléctricos de *flatpicking* fue Jimmy Bryant (1925-80). Se crió en Georgia y se trasladó a Los Ángeles en 1946. Con un trasfondo de *jazz* e inspirado por Django Reinhardt, en sus solos se nota que había asimilado la complejidad armónica del *bebop*. A finales de los 40 Bryant empezó a trabajar con Speedy West, un intérprete de guitarra *steel* con quien trabó amistad. Apodados los "Flaming Guitars", Bryant y West trabajaron como músicos de sesión para el cantante Tennessee Ernie Ford, hasta que entre 1951 y 1956 hicieron sus propias grabaciones instrumentales, con Billy Strange a la guitarra rítmica. Sirviéndose entre sí de mutua inspiración, en sus posteriores creaciones se aprecia una osada excentricidad. El grupo suena a *country-jazz*, con abundantes líneas y pasajes armonizados con sonidos futuristas, llevando el colorido hasta el límite sin efecto electrónico alguno, y con unos arreglos que tienden a lo experimental. "Comin' on" (1952), por ejemplo, tiene una rara mezcla de elementos, con burbujeantes guitarras y motivos sugerentes.

En 1953, Bryant grabó dos veloces temas de violín con la guitarra: "Arkansas traveller" y "Old Joe Clark". Con una técnica extraordinaria, mete imaginativos cambios de frase, mezclando el material tradicional con partes de improvisación *jazz*.

En el peculiar tema rápido "Stratosphere Boogie" (1954) Bryant toca una guitarra de doble mástil: en uno hay doce cuerdas afinadas en terceras con las que junta líneas armonizadas; el otro es un mástil normal, con el que hace sus solos *jazzeros*. En "Shuffleboard Rag" (1955) hay una sección rítmica con aspecto de prosaica normalidad y que sirve como trampolín para los elaborados y preciosistas pasajes, en los que Bryant imita a la voz y remeda motivos clásicos.

La inventiva de Bryant también puede apreciarse en sus suculentos solos *groove* de *jazz* de "Cotton Pickin'" (1954), que acaban con adornos de notas agudas.



JIMMY BRYANT
Bryant se mueve sin fisuras entre muy diversos estilos, desde los boogies y polkas a las melodías de violín y el country jazzístico. *Sentó las bases de la técnica del* flatpicking.

THE FENDER TELECASTER
Al igual que el de otros muchos artistas, el trasfondo de Doc Watson está lleno de sorpresas. Su madre le cantaba canciones tradicionales inglesas de pequeño y, siendo uno de los padrinos del estilo acústico, en los 50 curiosamente se dedicaría al rock'n'roll *de guitarra eléctrica.*

JOE MAPHIS

Joe Maphis (1921-86) fue otro sofisticado guitarrista, radicado en California; trabajó con su mujer Rose Lee y como músico de sesión del cantante Rick Nelson en algunos de sus primeros discos. Su amplia gama de técnicas incluía un avanzado *flatpicking* que le permitía tocar melodías de violín con su guitarra. Sus veloces punteos pueden oírse en su composición "Flying Fingers".





DOC WATSON

Arquitecto esencial de la guitarra acústica moderna, Doc Watson emergió a principios de los 60 proveniente de una remota comunidad rural. Integró las técnicas de banjo y violín en el *folk*, el *blues* y el *country*, convirtiéndose en un virtuoso del *flatpicking*.

El cantante y guitarrista ciego Doc Watson nació en Carolina del Norte en 1923. Creció escuchando a artistas como Jimmie Rodgers, Riley Puckett y Merle Travis, e incluso el guitarrista de *blues* *Blind Lemon* Jefferson (ver pág. 47). Con el espíritu *folk* y *bluegrass* típicos del campo, Watson tocaba el banjo y la guitarra, haciendo melodías de violín con una púa. Descubierto a principios de los 60, Watson se apuntó al revival *folk*, alternándolo con el *country* en su primer disco, *The Doc Watson Family* (1963). Su alegre estilo de baile, mezclando líneas y acordes, se vierte en temas como "Every Day Dirt". Las actuaciones de Watson en el Festival de Newport en 1963 y 1964 conmocionaron a los guitarristas, sorprendidos de oír a alguien proveniente de un lugar remoto tocando con tanta destreza, alguien destinado a revolucionar el *flatpicking* y a abrir el camino al *bluegrass* moderno.

En los 60, Watson grabó discos excepcionales junto a su hijo Merle y otros artistas como Bill Monroe o Chet Atkins, y desde entonces ha grabado gran cantidad de trabajos con hondura, aglutinando las diferentes corrientes del *country* sin perder autenticidad.

PRIMEROS PASOS
Al igual que el de otros muchos artistas, el trasfondo de Doc Watson está lleno de sorpresas. Su madre le cantaba canciones tradicionales inglesas de pequeño y, siendo uno de los padrinos del estilo acústico, en los 50 curiosamente se dedicaría al rock'n'roll *de guitarra eléctrica.*

DOC WATSON (1964)

Doc Watson sale a la luz en el álbum *Doc Watson*, fascinante mezcla de *folk*, *country* y *bluegrass*. El disco tuvo un tremendo impacto, y su ejecución musical fue muy admirada. Watson se acerca al *blues* con profundidad y sofisticación. En "Sitting On Top Of The World" hay un grácil bajo e inventivos arpegios, resultando una conmovedora belleza y un tono resonante. Otro tema, "Deep River Blues", empieza con una melodía de acordes tocada con relajado dominio, y Watson añade un acompañamiento discreto con ocasionales y rápidos *fills*. En la instrumental *country* "Black Mountain Rag", consigue un contagioso tema a partir de una melodía tradicional de violín, exhibiendo su expresivo *flatpicking*. Otra instrumental, "Doc's Guitar", está inspirada por Merle Travis. En este complejo y veloz tema instrumental, Watson hace que su guitarra suene como un dúo, tocando a mano abierta y con un brillante apremio. Watson se pasa al *folk* en la conmovedora "Omie Wise", donde toca acordes con púa con una apacible gracia ondulante, antes de plantear el tema principal como un breve *break* de melodía de acordes. En "St. James Hospital", Watson toca con una gran sensibilidad y control, moviéndose por las armonías y dando sensación de movimiento con un creciente dinamismo y arpegios escurridizos.



MARTIN D-28
Watson se refería a veces a su guitarra como "esa vieja caja de azotes". Al principio usaba una Gibson J-35, hasta que en 1964 pasó a una Martin D-28 dreadnought, y más tarde a otras marcas. La Martin D-28 apareció en 1931, convirtiéndose en uno de los instrumentos más usados en el country *y otros estilos.*

EL COUNTRY MODERNO

Mientras el *pop* dominaba las listas de éxitos de los 60, el *country* siguió evolucionando. Su rica herencia instrumental produjo artistas que combinaban la destreza musical con el gusto popular, al tiempo que los virtuosos continuaron experimentando.



JERRY REED
Jerry Reed (1937) es el paradigma del músico country, *versátil tanto en la composición como en la interpretación. Su acercamiento al* rock'n'roll *y sus melódicos y sinuosos solos de guitarra clásica destacan en el* country. *Surgió en los 50, y tras grabar temas como "Hully Gully Guitar" (1962), lograría el éxito con "Guitar Man" (1967), antes de grabar duetos con Chet Atkins en 1979.*

La impecable factura del sonido Nashville, el despegue innovador de los sonidos de guitarra de Los Ángeles y las diversas influencias del *jazz*, el *rock'n'roll* o el *bluegrass* modernizaron la música *country*. El surgimiento del sonido "Bakersfield" en California resultó clave, con artistas como Buck Owens y Merle Haggard.

El cantante y guitarrista Buck Owens (1929), junto a su grupo los *Buckaroos*, con el guitarrista Don Rich (1941-74), contribuiría al nacimiento del sonido *Bakersfield*. Su primer éxito fue "Act Naturally" (1963), con su sonido de guitarra espeso, metálico, nasal y con *bendings*. Uno de sus temas más interesantes, "Memphis" (1965), es una versión de una canción de Chuck Berry (ver págs. 176-78). Empieza con acordes de *blues* y presenta un sonido picante y de buena factura, anticipo del *country-rock*.

El talentoso Roy Nichols trabajó con el guitarrista y cantante Merle Haggard a mediados de los 60. Sus *licks* y *riffs* fueron muy admirados. También James Burton grabó con Haggard, introduciendo técnicas como el "chicken pickin'" (ver pág. 75).

THE BUCKAROOS
Con sus guitarras y amplificadores Fender, The Buckaroos crearon una textura brillante, transparente y muy aguda, como se escucha en los metálicos arpegios de "Buckaroo" (1965).



CLARENCE WHITE
En una carrera que refleja la rápida evolución de las tendencias, Clarence White osciló entre el bluegrass *acústico y el* country rock. *En muy poco tiempo, logró poner su sello en la guitarra tanto eléctrica como acústica.*

B. BENDER
A finales de los 60, Clarence White contribuyó a crear el ParsonsWhite B.Bender junto a Gene Parsons. Este tensor revolucionó las posibilidades de imitar los efectos del pedal steel. *Activado mediante el clavo superior de la correa, aumenta en un tono la cuerda de Si. Posteriormente, otros sistemas más sofisticados elevaban hasta dos cuerdas, llegando a elevar notas en una tercera.*

CLARENCE WHITE

Uno de los prodigios más excepcionales de los 60 fue Clarence White (1944-73). Empezó en el *bluegrass* con The Kentucky Colonels en 1963, quienes en 1964 produjeron uno de los mejores discos de *bluegrass*, *Appalachian Swing*. Sus virtuosos punteos acústicos y sus juegos armónicos con los otros instrumentos destacan en este álbum sin fisuras. En "Nine Pound Hammer" se pueden oír mezclados sus líneas y *fills* de *swing* con acordes y *slides*. "Listen To The Mocking Bird" y "Billy In The Lowground" reflejan sus característicos fraseos melódicos y su peculiar modo de estirar el tiempo con su relajado estilo de sincopas. White sabe trascender el habitual toque mecánico de los punteos de guitarra, como puede oírse en su solo aparentemente a saltos pero sutil de "I Am A Pilgrim", en los elásticos fraseos de "Sally Goodin" o en "John Henry", donde su guitarra contrasta agradablemente con la mandolina. Entre otras destrezas, White era experto en hacer variaciones de arpegios sobre tres cuerdas adyacentes para lograr un efecto de banjo.

White cambió de método cuando empezó a usar una Fender Telecaster con tensor *B.Bender*. Sus personales arreglos estilo guitarra *steel* pueden escucharse en muchas de sus grabaciones.

A partir de 1968 White trabajó con los *Byrds*, con quienes grabaría, entre otros, *Dr. Byrds and Mr. Hyde* (1969) y *Untitled* (1970), donde aparecen sus *fills* firmes y al mismo tiempo melódicos y sutiles, usando *slide* y múltiples *bendings*. También grabó con los Everly Brothers y Joe Cocker. Al final de su carrera también trabajó con Muleskinner y volvió a grabar con unos reformados Kentucky Colonels. Su estilo progresivo, su originalidad rítmica y sus sutiles líneas formaron un puente entre el antiguo *bluegrass* y los nuevos estilos de improvisación más libres. Fue tremendamente influyente.

GRAM PARSONS

Excepcional cantautor e innovador que ayudó a definir el *country rock* con su álbum *Safe at Home* (1967), Gram Parsons fundó The International Submarine Band. Entre 1967 y 1968 trabajó con Los Byrds, con quienes realizó alguna de su mejor música. Como intérprete, Parsons es fundamentalmente un guitarrista rítmico que sabía acompañarse de otros músicos, como el propio James Burton, el cual deja su sello en *GP* (1973) junto al pedal *steel* de Al Perkins. En "We'll Sweep Out The Aisles In The Morning" hay un precioso *break* melódico con *slide* con una Dobro, y en "Kiss the children" interpreta magistralmente un breve pasaje de *bendings* y *double-stopping*. En la rockera "Big Mouth Blues" hay enérgicos solos en notas agudas con un tono frágil y con eco. El tema "Grievous Angel" (1974) tiene partes acústicas y eléctricas de Parsons y Burton, con trabajo extra de Bernie Leadon.



COMPOSITOR
Cantautor lírico, Parsons junta el country *y el* rock *mediante armonías cálidas y* fills *con sabor* country.

JAMES BURTON

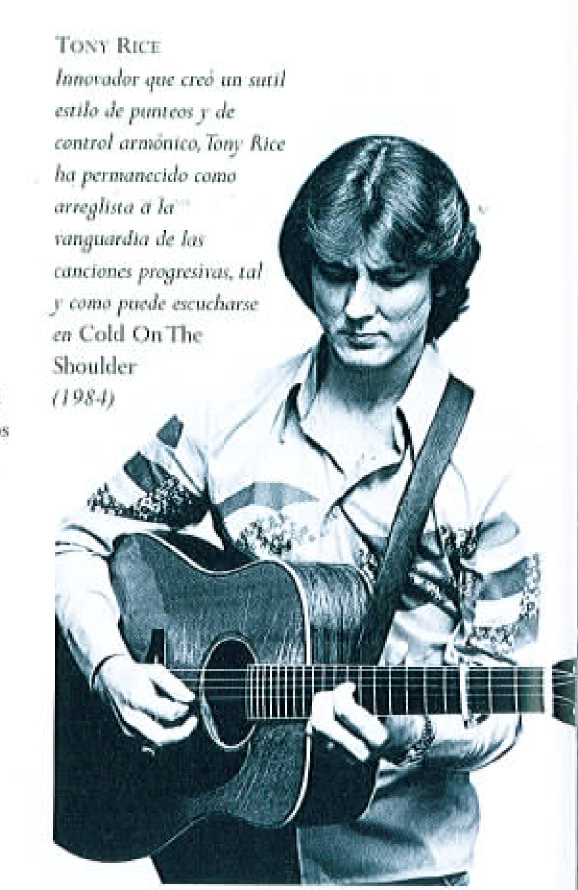
Los arreglos de guitarra *country* suelen componerse de elementos bien trazados a base de *licks* y fraseos melódicos. En su larga e ilustre carrera, James Burton (1939) ha sido uno de los mejores guitarristas de sesión y de acompañamiento, responsable de una enorme cantidad de soberbios temas de guitarra. Burton posee una versatilidad técnica que le permite usar artificios técnicos como el "chicken pickin'", en el cual la guitarra



JAMES BURTON
Con su Telecaster de cachemire, Burton tardó en ser reconocido después de una larga carrera como músico de Elvis Presley y Emmylou Harris. Toca con púa en el pulgar y otros dedos, consiguiendo un gran control de ejecución con mano derecha, y es capaz de emular sonidos de steel *forzando con frecuencia cuerdas muy ligeras y finas.*

EL NUEVO GRASS

El *bluegrass* es un cajón de sastre donde caben múltiples formas del *country* acústico, desde el tradicional al más vanguardista y abierto, próximo al *jazz* y con avanzados cambios de armonías. Fueron grupos de los 60 como The Kentucky Colonels los que pondrían alto el listón, abriendo el camino de la sofisticación en el *bluegrass*. En los 70, muchos guitarristas de talento se adentraron en el *bluegrass*, como Norman Blake (1938), que produciría discos como el mediocre *Back Home in Sulphur Springs* (1972) o el sobresaliente *Whiskey Before Breakfast* (1976). Otro notable guitarrista sería Tony Rice (1951), un *flatpicker* de mentalidad moderna que mezcló el *country* con el *jazz* y con algunos elementos del *folk* progresivo. Rice empezó trabajando con grupos de *bluegrass* tradicional antes de lanzarse en solitario a mediados de los 70. Con un tono aflautado y flexibilidad rítmica, Rice contribuyó a forjar un nuevo estilo técnico de notas sueltas; en *Tony Rice* (1977), los arreglos del mandolinista David Grisman en la instrumental "Rattlesnake" suponen un salto espectacular en los arreglos del *country*, con cambios de tiempo y armonías impresionistas. Rice se embarca en excursiones melódicas que desafían los límites del género. "Plastic Banana" empieza con una guitarra tocando una larga línea de inspiración *folk* que progresa alternándose con otros instrumentos. En el veloz tema "Farewell Blues", Rice se explaya en solos y punteos inventivos. El perfeccionamiento de este área ha resultado vital para el *country*, al despertar una vertiente artística de gran proyección y calado. Una de sus técnicas consiste en mezclar notas y líneas con cuerdas al aire, que resuenan tanto en registros graves como agudos, creando una ondulante sensación de continuidad. En 1980 formó The Tony Rice Unit.



TONY RICE
Innovador que creó un sutil estilo de punteos y de control armónico, Tony Rice ha permanecido como arreglista a la vanguardia de las canciones progresivas, tal y como puede escucharse en Cold On The Shoulder *(1984)*

WILLIE NELSON
Entre los mejores discos del cantante y compositor Willie Nelson están Shotgun Willie *,* Phases And Stages *(1974) y* Red Headed Stranger *(1975). Nelson, con cierta tendencia a la creatividad melódica del jazz, produce sonidos muy directos y reconocibles con su guitarra española. Junto a Waylon Jennings, formó parte del movimiento* country.

toca tresillos con las dos primeras notas apagadas para imitar el cloqueo. A pesar de producir discos como *Corn Pickin' & Slide Slidin'* (1969) o *Guitar Sounds of James Burton* (1971), no se le tuvo en mucha consideración como solista hasta que comenzó a trabajar en directo con artistas de primera fila. A finales de los 60 empezó a trabajar con Elvis Presley, con quien estuvo hasta su muerte en 1977. Introdujo elegantes *breaks* de *country* en discos como *In Person at the International Hotel Las Vegas* (1970). Tras la muerte de Gram Parsons, los miembros de su grupo pasaron a trabajar con Emmylou Harris, y el propio Burton tocó con la Hot Band de Harris en algunos de sus discos. Sus concisos solos pueden oírse en "Queen of the Silver Dollar", del disco *Pieces of Sky*, grabado en 1976.

ALBERT LEE

Procedente de una tradición de estilo voluble y densa complejidad, Albert Lee (1943) encaja en un estilo de *country* que se remonta a artistas como Jimmy Bryant. Uno de sus rasgos más obvios es que, además de usar *licks* y motivos consabidos, improvisa. Lee empezó su carrera en los EE.UU. en 1976, como miembro de la Hot Band de Emmylou Harris, ocupando el hueco de James Burton. Su guitarra aparece en "Luxury Liner" (1977) y en "Quarter Moon In A Ten Cent Town" (1978).

Lee realizó *Hiding* (1979), un álbum de debut como solista en donde toca "Country Boy". Compuesta a prncipios de los 70 como "Head Hands And Feet", la emblemática "Country Boy" es un *tour de force* en donde Lee demuestra su maestría técnica. Con un tono urgente y abrupto, toca contramelodías, veloces y salteados motivos melódicos, y otras partes con *double stopping* y eco.

Lee trabajó como lugarteniente esencial de Eric Clapton, Los Everly Brothers y otros muchos, pero también realizó su propio álbum instrumental, *Speechless* (1987), donde demuestra su capacidad de componer largas y complejas líneas a base de atractivas variaciones de *licks* de sabor *country*, cambios ingeniosos e ideas improvisadas. En su composición "T-Bird to Vegas" usa un tono punzante y fugaces percusiones, con sus *slides* martillados y sonoras notas seguidas de un coherente e impetuoso *break* sin acompañamiento. La otra cara de su música se puede escuchar en la trémula melodía de "Seventeenth Summer", en la cual se incluye un agradable solo con *bendings* de *blues* sobre arpegios de acústica, o en "Romany Rye", con su melancólica melodía de frases sencillas y jugosas y su sonido seco y metálico. En cuanto al material tradicional, Lee aporta su sonido nasal al tema de violín "Arkansas Traveller" y a la *folky* "Salt Creek".

EL COUNTRY HOY

En los 80, el *country* viró hacia el *pop* y a las pulcras superproducciones que incluían el uso de sintetizadores. Durante este tiempo, muchos guitarristas que estaban labrándose una carrera profundizarían en la cara más artística del *country*, acercándose a la música tradicional de calidad y el *bluegrass*. El *country* siempre ha exigido una buena preparación técnica, y algunos artistas de los 80, como el guitarrista y mandolinista Ricky Skaggs (1954), hicieron que la corriente comercial redescubriera su rica herencia musical y se alejara del *pop* más ligero. El grupo instrumental cercano al *rock* The Hellecasters, con Jerry Donahue, John Jorgensen y Will Ray, grabó algunos discos sensacionales, combinando *country* y *rock*. En *The Return of the Hellecasters* (1993) fusionan *country* y *jazz rock*, tocando complicados arreglos de guitarra. El tema emblemático del álbum es "Orange Blossom Special", con afilados *staccatos*, efectos *rockeros* y líneas de estilo *steel*.

ROCK GUITAR IN COUNTRY

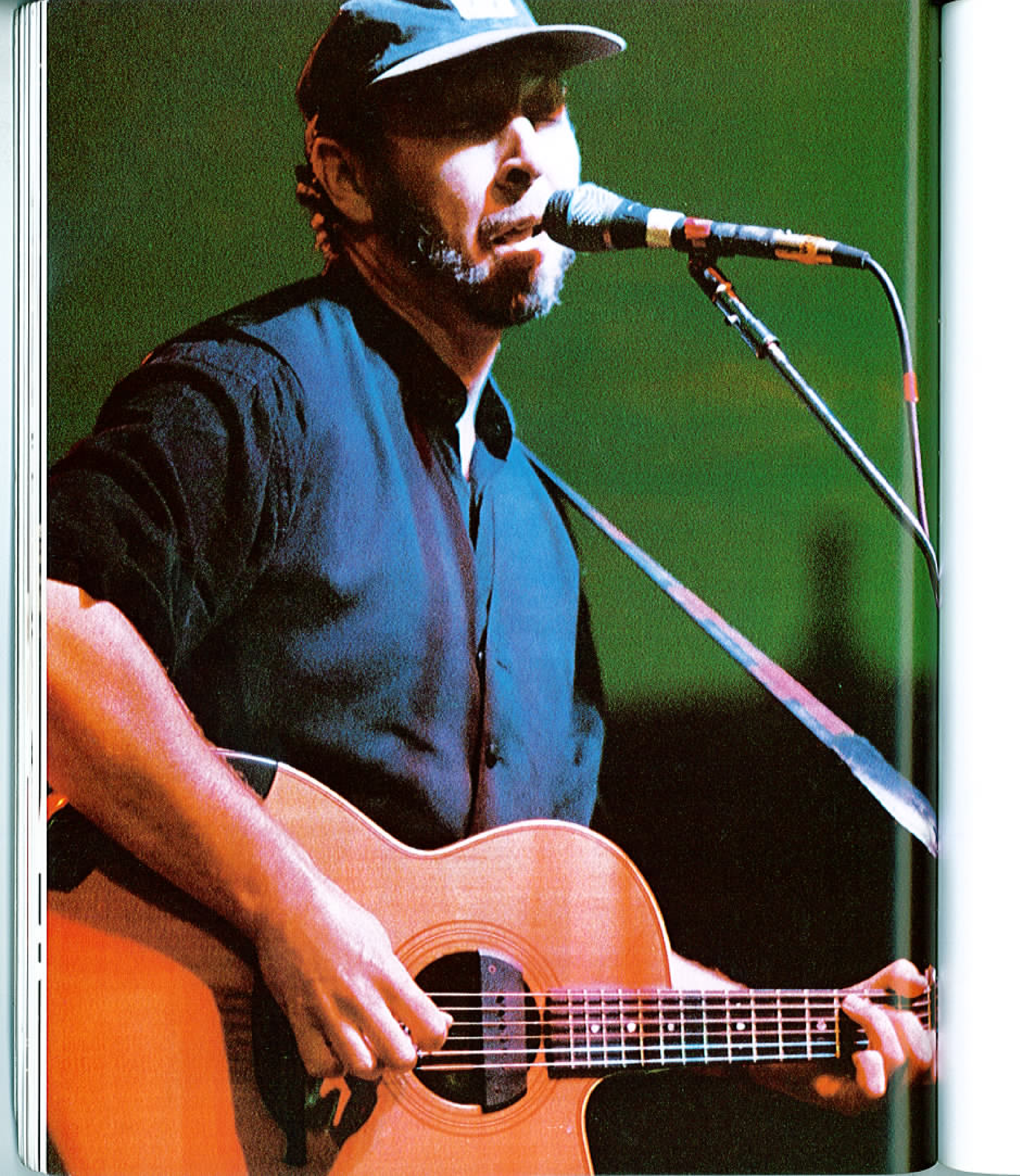
En los 90 se produjo un movimiento hacia los sonidos *pop* y *rock*. El cambio de estilo empezó a finales de los 80 con artistas como Clint Back. En "One emotion" (1994), el guitarrista Dan Huff introduce estilos modernos de guitarra, y hoy en día existe la tendencia a reinventar el *country* como *rock*. Esto resulta evidente en discos donde guitarristas de sesión como Dan Huff y Brent Mason tocan estilos absolutamente alejados del *country* tradicional. Las nuevas generaciones han asimilado estas tendencias e incluso usan punteos rápidos con efectos de tipo *blues rock* o *heavy*.

ALBERT LEE
Uno de los pocos artistas de fuera de los EE.UU. que tuvo impacto en el country es el guitarrista inglés Albert Lee. Comenzó su carrera en el Reino Unido y, a pesar de estar muy bien considerado, no sería reconocido hasta que se asentó en la escena norteamericana en los años 70.

STEVE WARINER
Aunque hoy en día se le considera vocalista, Steve Wariner (1954) destacó en la nueva generación de guitarristas de los 80 con su álbum de debut No More Mr. Nice Guy *(1982).*



VINCE GILL
Gran figura del country *actual, el dotado guitarrista Vince Gill (1957) comenzó como músico de sesión y se convirtió en estrella con "When I Call Your Name" (1993) y "Don't Let Our Love Start Slippin' Away" (1994), en las cuales toca sentidos solos.*



FOLK

LA MÚSICA *FOLK* TIENE MUCHAS CORRIENTES, CUYOS ORÍGENES SE REMONTAN A LOS CANTOS SIN ACOMPAÑAMIENTO Y A LOS ESTILOS DE BAILE BASADOS EN EL VIOLÍN, LA GAITA Y OTROS INSTRUMENTOS. MUCHOS GUITARRISTAS DE *FOLK* SON ESENCIALMENTE CANTANTES Y CANTAUTORES, SI BIEN HAN ASIMILADO ESTILOS Y TÉCNICAS VARIADAS. HOY EN DÍA, LA GUITARRA ES EL VEHÍCULO DE MUCHAS CLASES DE *FOLK*.

RICHARD THOMPSON *encarna las tendencias del* folk *de los últimos 40 años. Instrumentista de talento, trabaja muchos campos del* folk *de Gran Bretaña y Norteamérica.*

LA MÚSICA FOLK EN NORTEAMÉRICA

En Norteamérica la música *folk* está ligada al *blues* y al *country*. El estilo de acompañamiento de los primeros artistas es muy parecido al del *country* o el *blues*, sin embargo, el *folk* se distingue por su relación con la tradición, la política y las tendencias de la moda.



WOODY GUTHRIE
Proscrito y políticamente radical, Woody Guthrie fue una de las primeras figuras del folk *urbano americano. Usaba la guitarra como un sencillo acompañamiento a sus canciones, que solían ser comentarios sociales.*

El solapamiento entre *folk* y *country* lo representan artistas como la familia Carter (pág. 65) quienes a partir de 1927 grabaron canciones *folk* con acompañamiento de guitarra, formando de esa manera parte tanto de la tradición *folk* como del mundo *country*.

Uno de los primeros cantantes *folk* de relevancia fue Woody Guthrie (1912-67). Nacido en Oklahoma, se trasladó a Texas, donde aprendió a tocar con un tío suyo. Deudor del *country* primitivo, Guthrie ponía su estilo al servicio de sus canciones, cuya melodía normalmente se basaba en temas tradicionales, mientras que las letras versaban sobre la Depresión y el padecimiento de los pobres y los desfavorecidos. Guthrie empezó a grabar en los años 40, ya afincado en Nueva York, donde tocaba largas temporadas en clubes como el Village Vanguard. Se generó un movimiento musical en el Greenwich Village, en torno a artistas como Leadbelly (ver pág. 58), residente en la ciudad desde 1935, y autor de "Goodnight Irene", cara B del éxito de Guthrie "Tzena". Uno de los temas más potentes de Guthrie fue "This Land Is Your Land", con acordes básicos y notas de bajo tocadas en un estilo sencillo de andar por casa. Sus canciones fueron el germen del grupo The Weavers, formado en 1948, y siguiendo la senda de Guthrie surgirían otros intérpretes de *folk* como Burl Ives o la extraordinaria Elizabeth Cotten.

ELIZABETH COTTEN

Importante guitarrista de la primera época, con un sofisticado y versátil estilo de mano abierta, Elizabeth Cotten (1895-1987) nació y creció en Carolina del Norte. Influida por los estilos regionales de banjo, tocó la guitarra durante mucho tiempo en las iglesias hasta que Mike Seeger la animó a grabar y a actuar. Grabaron en su estudio casero de Washington, y en 1958 se lanzarían esas grabaciones bajo el título de *Folksongs And Instrumentals With Guitar*, conmovedora aportación a la historia musical americana. En la instrumental "Wilson Rag" Cotten despliega su inequívoco estilo sincopado de *country-ragtime*. Su composición "Freight Train" encarna el espíritu de épocas pasadas, con un bajo resoplón, arpegios y una melodía clara y expresiva. Otros temas son "Graduation March" –inspirada en una banda de metal– himnos de iglesia como "Sweet Bye And Bye", "When I Get Home" y la melodía de violín "Run…Run", tocada en las cuerdas más graves sobre un fondo de cuerdas al aire. En "Vastopol" Cotten emplea una afinación abierta y toca la melodía con *bendings blueseros* y pasajes arpegiados apoyados por un bajo firme. La atípica canción *blues-folk* de afinación abierta "Spanish Flang Dang" es una vieja pieza de salón con ecos de una era perdida.

ELIZABETH COTTEN
De niña, Elizabeth Cotten escribió "Freight Train", una de las canciones más famosas de América. Acabó editando su primer álbum en 1958, a la edad de 63 años.

DESARROLLOS INSTRUMENTALES

John Fahey, nacido en Maryland en 1939, fue el primer guitarrista *folk* que sobresalió como instrumentista solista. Para su época era considerado asombrosamente original. Su fuente principal parece ser el *blues*, si bien sus experimentaciones tienen una feroz intensidad que atraviesa las tendencias dominantes. Tras su primer álbum, *Blind Joe Death Vol. I* (1959), grabó, editó y regrabó su material antiguo, resultando entre otras la canción de diez minutos "Trascendental Waterfall" (1964), notable por su uso de acordes atonales. Uno de sus mejores discos, *Transfiguration Of Blind Joe Death* (1965), refleja su mejorada técnica. "I Am The Resurrection" y "The Death Of Clayton Peacock", con su *slide* y variaciones microtonales, cautivan al oyente, mientras que en temas como "Orinda-Moraga" y "On The Sunny Side Of The Ocean" un torrente de ideas imaginativas fluye junto a fascinantes paisajes sonoros. Otros músicos de fuerte carácter instrumental serían Dave Van Ronk y Sandy Bull, con sus eclécticas mezclas de "Fantasias For Guitar And Banjo" (1963). También Doc Watson (ver pág. 73) grabó un amplio repertorio de *folk*.

JOHN FAHEY
Artista visionario, capaz de extraer emotivos sonidos usando armonías y estructuras poco convencionales, John Fahey le dio una fuerza primitiva a su guitarra. Usaba una técnica de mano abierta de influencia blues, *mezclando de forma muy particular elementos casi imposibles, algunos de los cuales anunciaban los sonidos de la* New Age.

BLIND JOE DEATH VOL. I

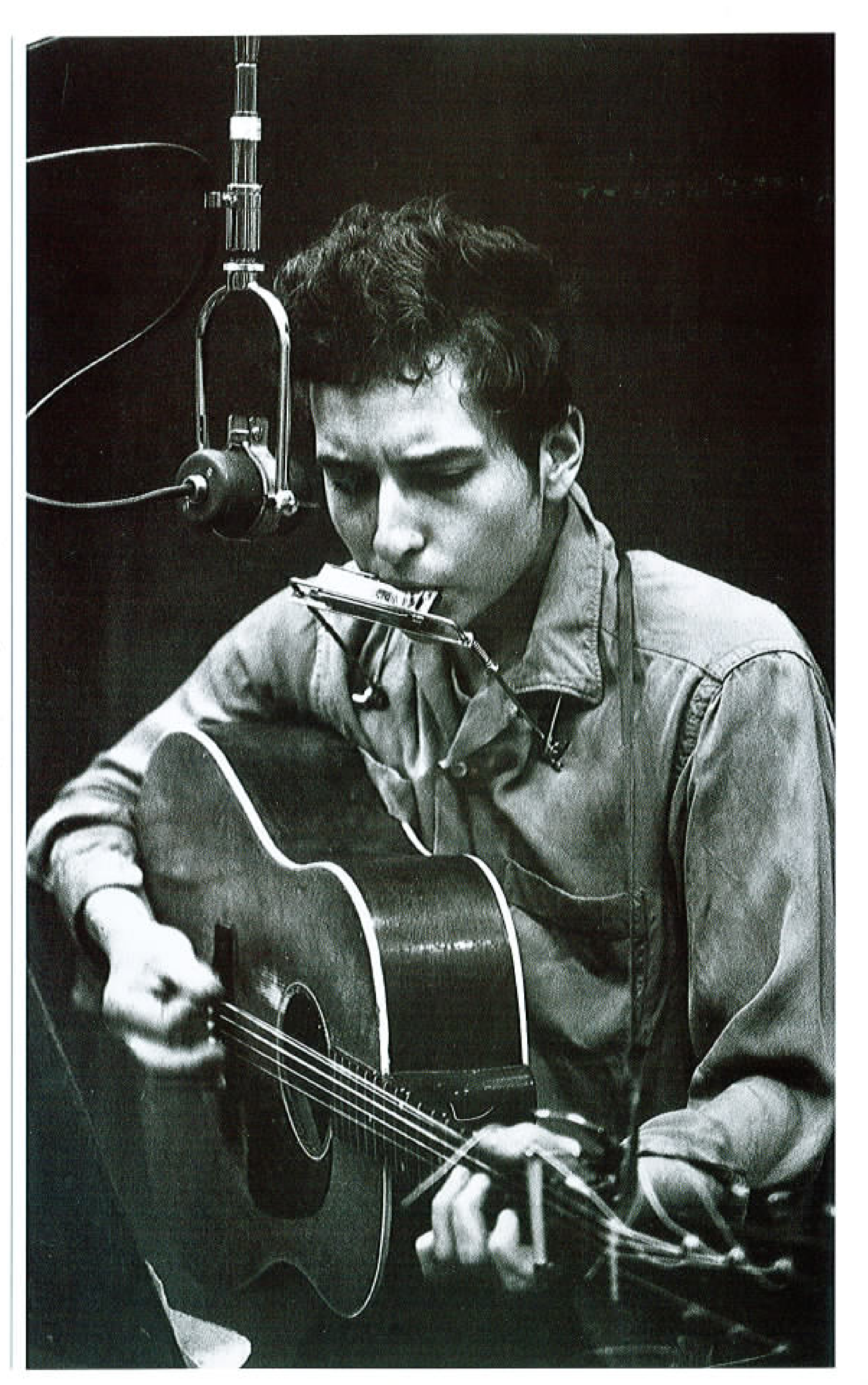
John Fahey produjo él mismo su primer disco, *Blind Joe Death Vol. I*, del cual prensó 100 copias. Su estilo es algo duro y caótico, si bien su irresistible sonido le da una gran fuerza emotiva a sus instrumentales. Su versión de "St. Louis Blues" de W.C. Handy es caprichosa y de texturas muy características, con un bajo entrecortado y acordes y notas con bending y slide que subrayan su personalidad. En "Uncloudy Day" hay armónicos percutidos y turbias notas de bajo que pasan a un ritmo modal blues de 3/4. Uno de los cortes más conseguidos es su arreglo del tema tradicional "John Henry", con un bajo machacón y elementos disonantes que rayan en la vanguardia y que son aún más claros en "Sun Gonna Shine In My Back Door Someday Blues", tema atmosférico con notas contrapuestas.



JOAN BAEZ
En su primer álbum, Joan Baez *(1969), la cantante emplea la guitarra para crear ambientes variados. En "Silver Dagger", el tempo es veloz, con notas graves de* slide *y apremiantes acordes, mientras que en "East Virginia" destacan unos sutiles arpegios. Un timbre ronco caracteriza su sombría y grave versión de "House Of The Rising Sun".*



MARTIN 0-45
Baez usaba guitarras Martin. Este ejemplar de 1929 está ornamentado, con aros de oreja marina, roseta decorada, copos de nieve y otros dibujos en el diapasón y una incrustación de hacha en el clavijero.



BOB DYLAN
Figura esencial de la música popular del siglo XX, Bob Dylan (1941) usaba la guitarra como vehículo de sus inspiradas letras. Si bien influido por Woody Guthrie, su primer disco, Bob Dylan *(1962) revela una gran originalidad y una guitarra llena de energía y dinamismo. Dylan llegaría a escribir clásicos como "Blowin' in The Wind" (1963) y a convertirse en referente esencial del* folk *y el* pop. *En un momento clave que iba a precipitar los cambios en la música* folk, *hizo una controvertida aparición en el festival* folk *de Newport de 1965 respaldado por una banda eléctrica. Esto lo pondría en contra de los puristas del* folk, *que lo vieron como una traición a la tradición.*

LA MÚSICA FOLK EN EL REINO UNIDO

La guitarra empezó a surgir en el *folk* británico de los 50, inspirada en el *blues* y en el *folk* norteamericano. Los guitarristas desarrollaron música tradicional basada en una rica herencia *folk*, y también otros estilos, desde el *jazz* a la música étnica.

Gran Bretaña fue una encrucijada cultural, con su propia mezcla de influencias americanas y autóctonas. Uno de los primeros grupos de *folk*, liderado por Ian Campbell, empezó tocando *skiffle* en los 50 y terminó incorporando la música de baile celta *ceilidh*, con la guitarra tocando acordes y ritmos sencillos.

DAVY GRAHAM

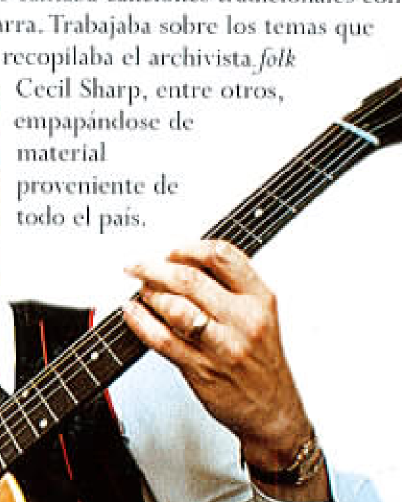
Davy Graham (1940) fue el primer gran instrumentista. Osado pionero, con una poderosa técnica de mano abierta, se basó en el *blues* para explorar el *jazz* y la música no europea. A principios de los 60 Graham compuso "Angi" (1962), que se convertiría en uno de los temas más famosos del *folk* gracias a su sonido clásico, su línea de bajo descendente y su aroma *jazzero*. En su primer álbum, *The Guitar Player... Plus* (1963), mezcla la guitarra melódica de *blues* con un estilo *jazzero* de composición. Graham jugó un importante papel en la evolución del *folk* británico, y su utilización de la afinación ReLaReSolLaRe, así como sus arreglos de "She Moves Through The Fair" fueron muy influyentes. Su disco *Folk Roots, New Routes* (1964), con la cantante Shirley Collins (1935), se convirtió en santo y seña del *folk* británico. A medida que seguía profundizando en sus descubrimientos, su guitarra se convirtió en vehículo para todo tipo de música. En la instrumental "Maajun" (1964), por ejemplo, adaptó música árabe y se convirtió en referente para todos aquellos que veían el *folk* como un comodín que absorbía música de todas partes del mundo. Su abierto eclecticismo representa el cisma con los puristas de la escena *folk*.



DAVY GRAHAM
Graham toca con fuerza y convicción, proyectando nítidas melodías e improvisaciones, acompañándose de acordes con un gran sentido rítmico.

MARTIN CARTHY

Un enfoque muy distinto vino de la mano de Martin Carthy (1941), un entusiasta del *folk* inglés que cantaba canciones tradicionales con su guitarra. Trabajaba sobre los temas que recopilaba el archivista *folk* Cecil Sharp, entre otros, empapándose de material proveniente de todo el país.



MARTIN CARTHY
Héroe del folk *inglés que aportó un gran ímpetu al material tradicional, Carthy desarrolló un discreto estilo de acompañamiento, empleando la guitarra para respaldar su voz y otros instrumentos.*

BERT JANSCH
Innovador y artífice de una música única y de un rico mundo interior, Bert Jansch fue reverenciado por los guitarristas de los 60. Sus partes de guitarra, temas instrumentales y arreglos de música tradicional llevan su inconfundible sello.

Carthy acompaña sus canciones con armonías desinhibidas y afinaciones con notas graves de bordón que subyacen en todo el tema. Al principio de su carrera halló su propio modo de trabajar las melodías tradicionales, con una afinación abierta en ReLaReMiLaMi.

En su primer disco, *Martin Carthy* (1965), su atractivo y comedido acompañamiento hace que la melodía y las letras resalten en temas como "The Wind That Shakes The Barley". "Scarborough Fair", una de las guitarras más memorables del *folk*, tiene originales y cautivadores *voicings* que ayudan a construir la melodía de la voz, creando una inolvidable sensación de intemporalidad. En "Sovay", con Dave Swarbrick al violín, Carthy toca bajos y ritmos interesantes como contrapunto a la voz. Junto con *Second Album* (1966), este disco sentó las bases de la guitarra *folk* inglesa.

DONOVAN
Tras sus primeras grabaciones de 1965, Donovan encadenó una serie de temas comerciales y ligeros con atractivos arreglos de guitarra, como "Mellow Yellow" (1966) o "Sunshine Superman" (1966).



BERTH JANSCH

Artista muy personal, Bert Jansch (1943) posee una intuitiva musicalidad que le llevó a crear su propio estilo guitarrístico. En su excepcional álbum de debut, *Bert Jansch* (1965), su guitarra produce un sonido único, profundo, tremendamente original y lleno de misterio. Con una continua nota de bordón y sus expresivos arpegios, "Oh How Your Love Is Strong" consigue un sutil ensimismamiento, y "I Have No Time" posee una profundidad mágica y conmovedora. La guitarra de Jansch se vuelve expresiva dentro de un ensordecido comedimiento en la profundamente conmovedora y oscura "Needle Of Death".

La admirable técnica de Jansch puede oírse en la breve instrumental "Finches", que se despliega con ritmos cruzados y una sensación de movimiento y liberación. La instrumental "Veronica", con su hipnótica figura de bajo, está salpicada de partes agudas descendentes. Ya sea con afinación estándar o abierta, Jansch siempre logra una idiosincracia rítmica y armónica difícil de definir; su toque y su clase se notan asimismo en el exquisito arreglo del impresionista tema de *jazz* "Smokey River", de Jimmy Giuffre.

El disco *Jack Orion* (1966) incluye "Black Waterside", uno de sus temas más famosos, con una fascinante figura descendente y rápidos toques de percusión. Con una nota grave de bordón, sus acentos cambiantes desafían la estructura de los compases.

JOHN RENBOURN

Estudiante de guitarra clásica, John Renbourn (1944) trabó amistad con Jansch, con quien realizaría numerosas grabaciones, entre ellas "Lucky Thirteen" (1966), un dúo en el que comenzaron a cimentar su estilo de guitarras cruzadas. La técnica de Renbourn apuntaba en diversas direcciones, entre las que destacaba un regusto por la música antigua, tal y como se oye en "Lady Nothynge's Toye Puff" (1966), de su segundo álbum *Another Monday* (1966). En el disco *Sir John Alot Of Merrie England's Musick Thynge And Ye Grene Knight* (1968) profundizó en este área. "The Earl of Salisbury", de William Byrd, y su propia composición "Lady Goes To Church" demuestran su destreza con la acústica en un evocador ambiente de música antigua, con una notable variedad de tonos y una flexible fluidez técnica.

JOHN RENBOURN
Tras unos comienzos como intérprete de folk-blues, *Renbourn investigó el laúd y mezcló la acústica con la técnica de uña clásica para crear lo que se conoció como "folk barroco". Esto ayudó a cimentar la estrecha afinidad entre la música antigua y las melodías del* folk.



PENTANGLE
Pentangle, con Bert Jansch, John Renbourn, Jacqui McShee, Terry Cox y Danny Thompson, realizaban folk *con un enfoque jazzístico. Una de sus piezas más conocidas, "Light Flight" (1969) presenta una inconfundible intro acústica y ritmos de guitarra con cambios de tiempo y atractivos* fills.

FAIRPORT CONVENTION
Con una formación cambiante de figuras individuales, Fairport Convention forjó el folk-rock.

En 1967 Jansch y Renbourn formaron Pentangle, y un año más tarde producirían su primer disco, *The Pentangle*. En canciones como "Bells and Waltz" prosiguieron con su estilo instrumental, respaldados por una sección rítmica.



FOLK-ROCK

Las nuevas tendencias del *pop* y del *rock* llegaron a la escena *folk* británica a mediados de los 60, de la mano de Fairport Convention. Formados en 1967 con los guitarristas Richard Thompson (1949) y Simon Nicol (1950), Fairport Convention comenzaron tocando *pop* con influencias de *folk* americano, *blues* y *rock'n'roll*. El grupo también exploraría el *folk* tradicional, rearreglándolo y ampliando sus ritmos y armonías. Estos elementos terminaron por fundirse, con lo que Fairport Convention desarrollaría su propio estilo de *folk-rock*. Thomson como guitarra solista y Nicol como rítmica solían usar instrumentos eléctricos, cosa bastante rara en el panorama *folk*. En sus primeros discos se aprecian influencias del sonido de la Costa Oeste americana. En *Unhalfbricking* (1969) hay influencias *country* y también destellos de originalidad como "Who Knows Where The Time Goes" y "Genesis Hall", y, más importante aún, algunos cortes como la versión larga de "A Sailor's Life", que prueban su asimilación del legado tradicional.

LIEGE & LIEF

Para el álbum *Liege and Life* (1969), Fairport Convention creó arreglos que estamparon su sello sobre el material tradicional, dando origen al *folk-rock* británico. La guitarra es algo rocosa y juega imaginativamente con los ritmos. Los solos y *fills* suelen basarse en frases *folk* y en temas melódicos, como se puede escuchar en "Matty Groves", con su parte instrumental con *riffs* al unísono y su enérgico ritmo, y en "Tam Lin", con su característico *riff* con *sustain* y sus acordes distorsionados resaltando los acentos.

En "Medley", con cuatro gigas y *reels* tradicionales, la guitarra dobla las líneas del violín de Dave Swarbrick. En "Renardine" se crea una atmósfera siniestra: aquí, un torrente de acústicas y eléctricas que juegan con los silencios y con la *reverb*, crean un imaginativo soporte para la voz de Sandy Denny. "The deserter" contrasta una tranquila acústica con un inquietante fondo eléctrico, y "Crazy Man Michael" incluye acordes actractivos y un breve solo con efectos.

CANTAUTORES NORTEAMERICANOS

Con la explosión *pop* de los 60, surgieron en EE.UU. cantautores inspirados en el *folk* que alcanzaron el éxito comercial. Acompañados de guitarras acústicas, desarrollaron arreglos innovadores de muy diversos estilos.

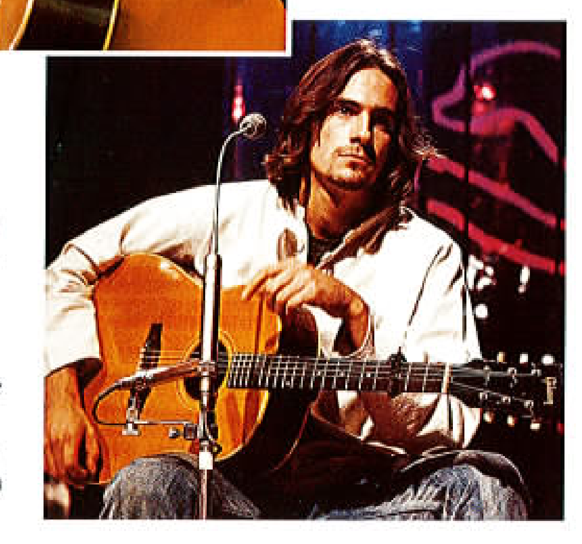
Paul Simon (1941) y Art Garfunkel (1941) empezaron juntos como *Tom And Jerry* en los 50, y formaron el dúo *Simon And Garfunkel* en 1964. Con métodos clásicos y técnicas de guitarra *folk* concibieron brillantes fondos acústicos, con sus guitarras colaborando estrechamente en rasgueos, arpegios y líneas, estilo que puede oírse en "Wednesday Morning 3am" (1964). En "Kathy's Song" (1965) introducen una compleja digitación, y "The Sounds Of Silence" (1965) empieza con sencillas ideas acústicas a las que luego se superponen acordes eléctricos más duros y metálicos, además de *bendings* de *blues* sobre una sección rítmica que se acelera paulatinamente. El tema "Homeward Bound" (1965), con sus intimistas pasajes acústicos alternándose con otros más contundentes, nos muestra cómo el dúo combinaba con eficacia las guitarras acústicas y la sección rítmica.

SIMON Y GARFUNKEL
El dúo Paul Simon y Art Garfunkel constituyó una de las sociedades que con mayor éxito cruzó del folk *al pop. Tras una visita a Inglaterra, Simon adaptó la versión de "Scarborough Fair" (1965) de Martin Carthy, con sus hermosísimos arpegios, y así nació "Scarborough Fair-Canticle" (1966).*

JONI MITCHELL

La cantautora canadiense Joni Mitchell (1943) ha producido abundante material acústico con finales abiertos. Sus arreglos se alejan de las convenciones sobre secuencias armónicas y resoluciones. En su álbum *Blue* (1971) se incluyen los temas *funky* "All I Want" y "A Case Of You", que entremezclan partes graves con agudas. Mitchell emplea originales afinaciones abiertas, a menudo con notas muy graves, para crear impresionistas *voicings* y armónicos clásicos y de *jazz*, alternando acordes compactos y posturas muy abiertas sobre cuerdas al aire que hacen de pedal. En el álbum *Hejira* (1976) toca la eléctrica con efectos, explorando ritmos con un grupo de *jazz-fusión*. El tema que da título al disco tiene fondos atmosféricos y graves. En "Black crow" mete acordes relajados, y en "Amelia" y la *jazzera* "Blues Motel Room" hay partes con eléctrica.

JONI MITCHELL
En constante evolución, Joni Mitchell ha desarrollado ideas nuevas y originales voicings *y armonías. La influencia del dulcémele confiere a su música un toque de percusión.*

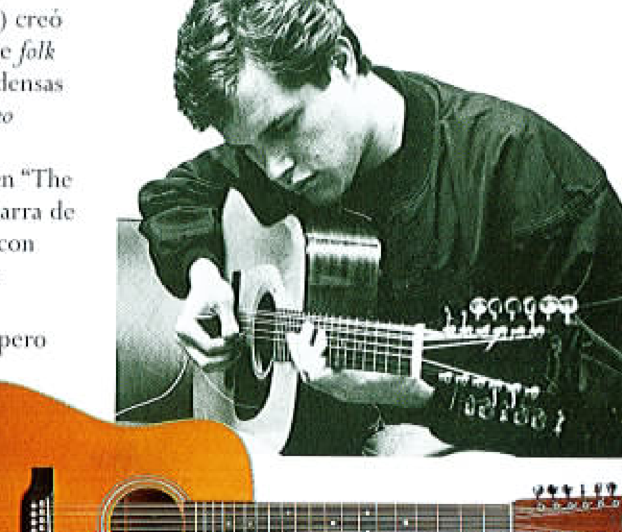


JAMES TAYLOR
Influido por el blues, *el* pop *y el* country, *Taylor (1948) ha compuesto temas con bellas armonías de guitarra, como "Oh Susannah" (1970).*

TENDENCIAS DEL FOLK

Al cambiar los tiempos, social y musicalmente, entre los años 60 y 70, el *folk* no paró de evolucionar. Surgieron nuevos músicos, al tiempo que las figuras establecidas refinaron sus ideas y exploraron nuevas áreas. En Gran Bretaña se mantuvo el interés por el repertorio tradicional.

Uno de los innovadores de la guitarra, Leo Kottke (1945) creó una mezcla muy personal de *folk* con *ragtime* y *blues*, usando densas cortinas sonoras. Su rompedor álbum, *Leo Kottke & His 6&12 String Guitar* (1969) desprende una energía que puede oírse en "The Driving Of The Year Nail", donde su guitarra de 12 cuerdas combina cuerdas estridentes con notas graves. Su robusta técnica de mano abierta incluye frases de *blues*, *slides* y armónicos, con gran velocidad y pegada pero sin perder un *feeling* relajado. La melodía de "Ojo" cambia rítmicamente y adquiere un toque *country*, con arpegios, cuerdas afinadas más grave y pares de resonantes notas unísonas. Con guitarra de 6 cuerdas, "Vaseline Machine Gun" empieza con un atmosférico *slide* que repite el tema de "The Last Post" con un zumbido, antes de romper en arpegios. A los pasajes en torno a unas notas centrales les sigue un *slide* con un fuerte sonido metálico. En el siguiente disco, *Mudlark* (1971), Kottke está respaldado por una sección rítmica, casi superflua ante su recargado sonido. Sus arreglos rebosan carácter; en "Cripple Creek" sus enmarañados arpegios y ritmos combinan el *folk*, el *country* y la música *ambient*, y en la *Bourée* de Bach toca la acústica con contundente rigidez. El estilo eléctrico de Kottke se hace más conciso en "Bean Time" (1972), de rasgueos más *jazzeros*, y donde desarrolla sus ideas mediante ritmos marchosos y creando un agudo sonido que parece de bajo eléctrico.



LEO KOTTKE
Inspirado en Stravinski, Kotkke acabó desarrollando su propio estilo americano con la guitarra de 12 cuerdas. Su inusual estilo mestizo lo consigue gracias a una intensa energía y a un sentido del ritmo machacón con arpegios ondulantes. Kottke usa púas sobre el pulgar y otros dedos, afinaciones abiertas y notas de bajo graves.

MARTIN D-12 28-STRING
En su primer disco Kottke toca una Gibson B-45 de 12 cuerdas, para después pasarse a la Martin D-12 28 y finalmente a guitarras artesanales con recortes.

JOHN MARTYN

El cantautor escocés John Martyn (1948) usa *voicings* modales oscuros y de una belleza cautivadora, con un profundo tono acústico. En su álbum *Bless The Weather* (1971), tanto el tema del título como "Go Easy" emplean armonías muy resonantes, y "Back Down The River" muestra *voicings* cerrados sobre un bajo pedal. Martyn usa una pegada más fuerte en "Walk To The Water" y "Just Now", esta última tiene un sonido bronco al tocar cerca del puente. En "Head And Heart" mete *fills* de líneas, soltando las cuerdas contra el mástil.

JOHN MARTYN
Martyn funde su acústica con el contrabajo y otros instrumentos para crear erráticos paisajes sonoros y figuras hipnóticas. Con gran derroche físico, toca arreglos y fills *con un afilado minimalismo y una textura muy espesa, golpeando la guitarra para conseguir notas y sonidos muy acentuados.*

FIGURAS ESTABLECIDAS

Richard Thompson (1949) tiene una de las guitarras más inconfundibles del *folk*, y en el álbum *I Want To See The Bright Lights Tonight* (1974), con su mujer Linda, continuó perfilando su sonido. Con fuerte *sustain* y *vibrato*, sus imaginativas ideas se ven subrayadas por acordes con un sonido agudo y desgarrador. "When I Get To The Border" tiene sinuosos *fills* de líneas, y "Calvary Cross" empieza enhebrando sus típicas líneas metálicas.

Martin Carthy idea guitarras austeras, imaginativas y de sonido casi primitivo. En "The Cottage In The Wood"(1974) saca una versión rítmica de la melodía con un indeterminado sonido de bajo y armonías básicas de carácter estático que le dan al tema un poder evocador en el álbum *Right Of Passage* (1989). En "Eggs In Her Basket" toca una áspera y mágica guitarra, con un sentido muy particular del compás, *voicings* melódicos y un bajo pedal. "The Banks Of The Nile" suena chirriante, con *reverb* y una guitarra abatida que sigue libremente a la voz transmitiendo una tristeza cantarina.

Carthy emplea diversos y bien escogidos colores –un tono claro en "Bill Norrie"–, con sus características figuras de acordes, y fuertes ritmos de danza *morris*, con cortantes *staccatos*, en la instrumental "Swaggering Boney".



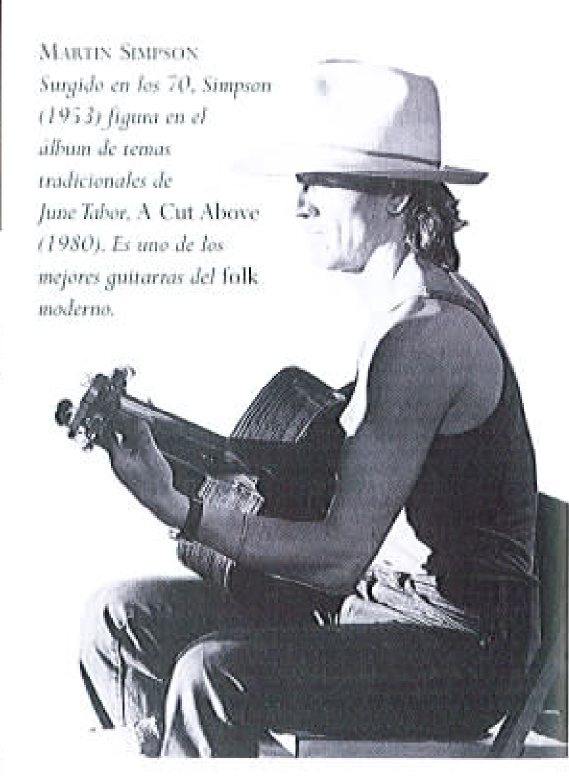
NIC JONES
Dotado guitarrista con un acercamiento muy efectivo al material tradicional. Jones basó su estilo en el empuje rítmico y el sustain, *usando un sonido agudo para mayor proyección y claridad.*

MARTIN 000-18
Martin Carthy coloca un micro de contacto dentro de su Martin 000-18 para conservar un sonido neutral.

MARTIN CARTHY
Gran conocedor del sonido tradicional británico, Carthy cambiaría en los años 70 la afinación abierta por una menos corriente, más grave, en DoSolDoReSolLa. Sirviéndose del ensordecimiento de cuerdas, de un buen control de mano derecha y con púas de pulgar y mano abierta, nunca dejó de refinar su estilo de acompañamiento.

NIC JONES

Dentro de la corriente tradicional inglesa, Nic Jones (1947) desarrolló un estilo que posee una cortante nitidez rítmica y resonantes bordones. En "Canadee-i-o", del álbum *Penguin Eggs* (1980), su sonido es brillante y contundente, con un toque melodioso. Construida en torno a una afinación abierta, la lastimera "Humpback Whale" tiene una energía palpitante, con textura arenosa y las cuerdas zumbando contra los trastes, produciendo un sonido parecido al del *sitar*. Su sonido agudo y sus tonos dulces y secos se pueden oír en "Courting Is A Pleasure", donde las partes agudas se montan sobre las cuerdas graves.



MARTIN SIMPSON
Surgido en los 70, Simpson (1953) figura en el álbum de temas tradicionales de June Tabor, A Cut Above *(1980). Es uno de los mejores guitarras del* folk *moderno.*

LA MÚSICA FOLK CELTA

En los años 70, la guitarra asumió un papel más prominente en la música tradicional escocesa e irlandesa, pasando de un papel rítmico a tocar líneas. La música de gaita y violín, así como los grupos comerciales y de fusión aportaron ideas progresivas del *pop* y el *rock*.

Históricamente la guitarra nunca jugó un gran papel en la música celta, y hasta hace bien poco no se ha tomado muy en serio. El guitarrista escocés Dick Gaughan (1948), por ejemplo, apareció a fines de los 60 haciendo música instrumental escocesa e irlandesa. Su disco *Coppers & Brass* (1977) fue un hito en el desarrollo de una técnica de líneas para la guitarra.

ARTY McGLYNN

El guitarrista irlandés Arty McGlynn supuso un paso adelante en la música irlandesa. En su disco *McGlynn's Fancy* (1980), el tema "Carolan's Draught" dobla acordes e introduce notas sueltas entre ellos. Crea un ligerísimo fraseo en los *reels* "The Floating Crowbar" y "The Star Of Munster", punteando constantemente y marcando los acentos con firmeza. Las gigas "Peter's Byrne's Fancy" y "Creeping Docked" tienen una resonante profundidad, con deliciosos adornos. "The Blackbird", un tema lento, empieza con una melodía sin acompañamiento, tocada con un tono dulce que continúa con acordes sabrosos y sosegados. Toca "Jenny's Welcome To Charlie" y "The Connacht Heifers" vibrando con fuerza la púa, y dando una nota de bordón contestada luego por el teclado.



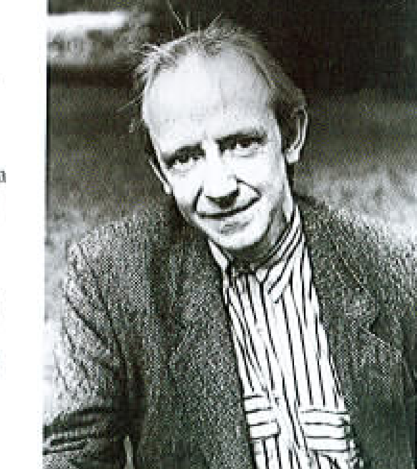
DICK GAUGHAN
Con su gran cantidad de discos de los años 70, Gaughan creció como guitarrista y contribuyó a realzar el instrumento dentro de los repertorios escocés e irlandés. Posee un espeso tono acústico, así como un toque muy físico que proviene de los estilos de gaita, con notas dobladas y repetidas.

BANDAS IRLANDESAS

La guitarra siempre ocupó un papel periférico entre los grupos irlandeses. Planxty, por ejemplo, con el guitarrista y cantante Christy Moore (1945), y Donal Lunny a la guitarra y *bouzouki*, la usaba para crear capas armónicas, como se puede oír en el disco *Planxty* (1973). El *folk-rock* irlandés fue esbozado por Horslips en los primeros 70. John Fean entró como guitarrista en 1977, y ya aparece en *The Man Who Built America* (1979), donde el *rock* y el *blues* se alinean con la música tradicional. Un grupo muy influyente sería Moving Hearts, formado en 1981 por Christy Moore y Donal Lunny. Hacían *jazz-rock* con gaitas, y sentaron las bases de la fusión en el *folk*. Con Declan Sinnott a la guitarra, sonarían aún más potentes en el álbum *The Storm* (1985).

HACIENDO ARREGLOS

En los últimos años ha resurgido el interés por la música celta, y han renacido las gigas, *reels*, chirimías, etc. Lejos de ser armonizadas de manera estándar, los guitarristas usan bordones y afinaciones abiertas como ReLaReSolLaRe y DoSolReSolLaRe. El bordón se ensordece para hacer ritmos que imitan al *bodhram*. Muchos guitarristas han empleado estilos diferentes, como Dave Evans, que usa atractivas afinaciones abiertas. En uno de los mejores discos de este género, *The Swans At Coole* (1989), Steve Tilston aporta un sabor clásico a la música celta.



ARTY McGLYNN
Con su nítido sonido y una excelente técnica de púa, Arty McGlynn toca melodías y fraseos con suave flexibilidad rítmica. Emplea acordes translúcidos sin recurrir al golpeo de las cuerdas graves.

MESTIZAJE Y FUSIÓN

En los 80 continuó la fusión del *folk* con el *rock* y el *pop*. Simultáneamente surgió un nuevo grupo de guitarristas en Europa y Norteamérica provenientes de estilos muy dispares que crearon una estupenda música de fusión e instrumental.

PIERRE BENSUSAN
Con sus variaciones melódicas semi-improvisadas, la técnica de mano abierta de Bensusan se despliega orgánicamente con modulaciones inusitadas y ritmos flexibles. Su enfoque innovador tiene no obstante ecos de viejas tradiciones.

Al margen de los estilos comerciales han surgido artistas que hacen una música casi imposible de etiquetar, que oscila desde la fusión a los estilos *ambient*.

PIERRE BENSUSAN

El cantante, guitarrista y compositor francés Pierre Bensusan (1957) hace una música muy rica y cálida, que ha influido sobremanera en la *New Age* y la música *ambient*. Su maestría con la afinación abierta en ReLaReSolLaRe es tremenda, y su belleza armónica se abre a muchos géneros, incorporando ideas francesas, árabes, celtas y de *jazz* latino. Toca con una pegada contenida, produciendo acordes que repican combinados con arpegios. Su toque está muy adornado con *slides*, ensordecimientos, *tapping* y estiramiento de cuerdas. Tanto en melodías como en acordes emplea armónicos naturales y artificiales, y fuerza el cuerpo y el mástil para crear sutiles cambios de tonalidad.

MICHAEL HEDGES

El guitarrista norteamericano Michael Hedges (1956-97) usa la acústica para hacer música con múltiples capas, con influencias del *jazz* y del *folk* progresivo. Graba con pistas múltiples para crear paisajes a la deriva en donde las ideas melódicas y armónicas muestran afinidades con la obra de los compositores minimalistas clásicos. En "Aerial Boundaries" (1984), por ejemplo, la guitarra suena como una orquesta, apoyada en la *reverb* y el eco.

LAS GRABACIONES DE BENSUSAN

En Solilai (1981), "Nice feeling" es brillante y optimista, con armonías antiguas que también se oyen en "Au Jardin D'amour", de romántica belleza cortesana, y en "Solilai", que termina en una jiga irlandesa. La cautivadora "Suite Flamande Aux Pommes" parte de la música celta, con Bensusan cantando con las líneas de la guitarra y sobre los acordes; el tema se ve impulsado por ritmos potentes, con Didier Malherbe al saxo, y se apaga entre atmosféricos armónicos. En "Bamboule" y "Santa Monica" hay ritmos latinos y scat jazzeros, con largos punteos improvisados y vertiginosas notas y adornos percutidos. Las armonías de "Milton" son preciosas y estremecedoras, y en "Doatea" hay una espiritualidad gálica. En el álbum *Spices* (1987), Bensusan incorporó música flamenca y laúdes árabes, y se adentró en la fusión de jazz. En "Agadiramadan" emplea líneas cíclicas en 7/8 y sonidos de laúd árabe con enérgica percusión, y toca un solo improvisado. Los arpegios y líneas de "Presquile" tienen aromas árabes, mientras que en "La Femme Cambree" suena música irlandesa.



MICHAEL HEDGES
Sus composiciones de guitarra producen un inmenso sonido, como si hubieran sido grabadas en una catedral.

Grabó su primer disco, Breakfast In The Field, *en 1981, pero su carrera se truncó trágicamente al morir en 1997.*

RICHARD THOMPSON

En su larga y fructífera carrera, Richard Thompson no ha dejado de crecer como músico, incorporando elementos de estilos muy diversos y entrando con éxito en los sonidos del *pop* y del *rock*, sin perder su identidad *folk*. Para su último álbum, *Shoot Out The Lights* (1982), junto a su esposa Linda, ya había desarrollado una cierta dureza *rockera*, con sonidos procesados y distorsión. El tema que da título al álbum tiene potentes y oscuros acordes y un solo desnudo y anguloso, con un tono de eco desgarrador. Su nerviosa energía se escucha en "Walking On A Wire", donde aparecen *breaks* y *fills* de sonido cortante e iridiscente, con fraseos retorcidos. Unos fuertes ritmos son la base de "Don't Renege On Our Love", con acordes trémulos y una base ensordecida.

Thompson es igual de poderoso con la eléctrica que con la acústica, haciendo acompañamientos o tocando solos y partes instrumentales. Un ejemplo de esto es "52 Vincent Black Lightning" (1992), un tema con una sección rápida con guitarra acústica, con partes entrelazadas con una afinación abierta en DoSolReSolSiMi.

RICHARD THOMPSON
Destacada figura del folk, Thompson ha compuesto y arreglado una inmensa variedad de música para guitarra. Poseedor de un estilo único, suele usar la guitarra para ampliar su abanico de emociones.

ACUSTICAS LOWDEN
Creadas por George Lowden en los años 70, los modelos Lowden con recorte son usados por Thompson y Bensusan, entre otros.

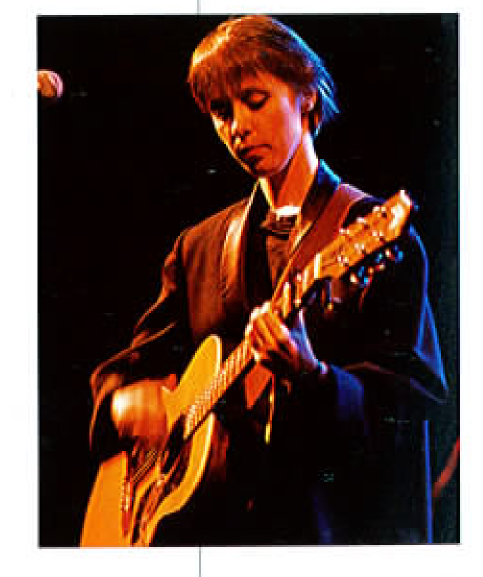
Hedges traza suntuosas armonías inspiradas en el arpa, pasando de toques sutiles a descargas cavernosas de fuerte sonido. También suele meter torrentes de armónicos y golpear la guitarra para obtener más pegada.

ADRIAN LEGG

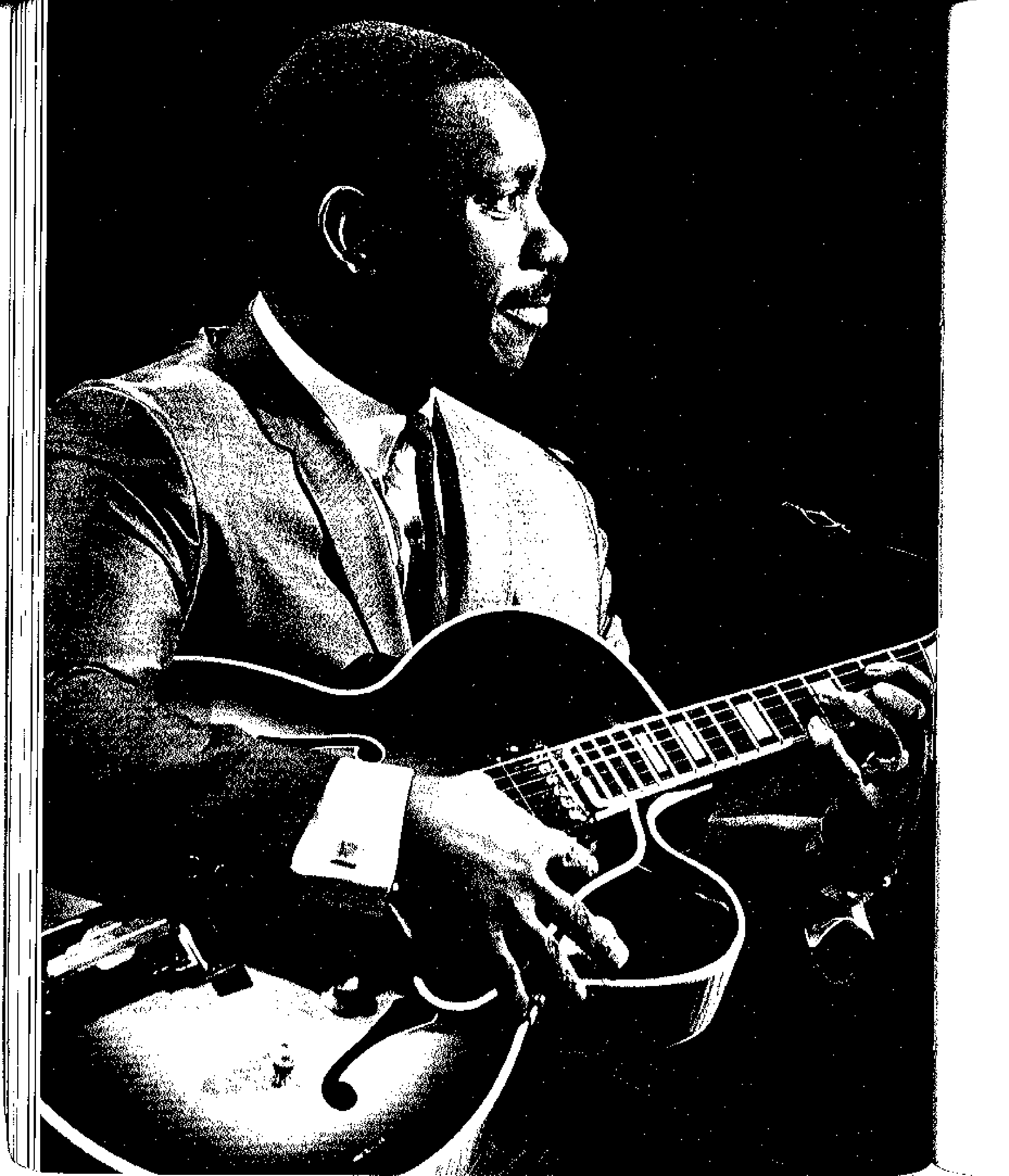
Asombroso guitarrista, Adrian Legg (1948) surgió a principios de los 80 con un marcado estilo *funky*, haciendo una rara y personal síntesis de los procesadores de sonido y creando nuevos colores para la guitarra. Usa afinaciones abiertas y en su técnica emplea tanto arpegios como líneas, con *bendings* de una y hasta dos cuerdas. Su álbum *Technopicker* (1983) es un ejemplo de su estilo. El primer tema, "Pass The Valium" muestra líneas ligadas con un sonido limpio y muy incisivo. El ritmo de los acordes recuerda curiosamente al *blues* y al *country*. La sorprendente "Een Kleyne Komedye" es un tema de *folk* futurista, muy técnico y con toques de guitarra *country*.



ADRIAN LEGG
Imposible de etiquetar, Adrian Legg incorpora prácticamente todos los géneros en su guitarra Ovation, con su estilo virtuoso y con efectos. Introdujo conceptos eléctricos en la guitarra acústica, creando una moderna amalgama en la mejor tradición del folk *ecléctico que se remonta a los años 60.*



SUZANNE VEGA
La cantautora norteamericana Suzanne Vega (1959) apoya su recitativa voz con un toque de guitarra directo que se adapta perfectamente a su estilo. Es una de las pocas cantantes de origen folk *de los 80 que ha alcanzado el éxito comercial.*



JAZZ

UNO DE LOS GRANDES GÉNEROS ARTÍSTICOS NORTEAMERICANOS, EL *JAZZ* EVOLUCIONÓ INTEGRANDO ELEMENTOS DE TODO TIPO DE MÚSICA. MUCHOS GUITARRISTAS DE *JAZZ* DESARROLLARON SU ESTILO EMULANDO SOBRE TODO A LOS GRANDES ARTISTAS DE INSTRUMENTOS DE METAL O TECLADOS, Y AL MISMO TIEMPO ABSORBIENDO INFLUENCIAS CLÁSICAS Y DE OTRAS MÚSICAS DEL MUNDO PARA PRODUCIR LA MÁS SOFISTICADA MÚSICA PARA GUITARRA.

WES MONTGOMERY, *uno de los más grandes guitarristas del jazz, realizaba solos imaginativos y con gran sentimiento, haciendo suyos todos los estilos que tocaba.*

EL JAZZ PRIMITIVO

La primera música de *jazz* se originó a finales del XIX en Nueva Orleans, resultante de muchas tendencias distintas como el *blues*, el *ragtime* y el vodevil. Era fundamentalmente una música urbana de baile, y al principio los guitarristas tenían un papel secundario como parte de la sección rítmica.

Los primeros guitarristas de *jazz* no nos dejaron grabación alguna, con lo que gran parte de lo que se sabe sobre su música nos viene de oídas o de grabaciones posteriores. A finales del XIX, el guitarrista Jeff "Brock" Mumford (1870-1937) figuraba en una de las bandas más famosas de Nueva Orleans, la del corneta Buddy Bolden. Se dice que tocaban *Dixieland*, y la guitarra acompañaba a los vientos y metales. En esa época, el banjo eclipsaba a la guitarra gracias a sus poderes de percusión. Sin embargo, una nueva generación de intérpretes de banjo de Nueva Orleans comenzó a adoptar la guitarra para sus ritmos. Johnny St. Cyr (1890-1966), por ejemplo, tocaba con Kid Ory y en 1904 se unieron a Armand Piron. Empezó con banjo, pasó luego al banjo de 6 cuerdas y finalmente a la guitarra. Se le puede oír, con Jelly Roll Morton y Louis Armstrong en "Jelly Roll Blues" (1926) y "Grandpa's spells" (1926), tocando con un estilo rítmico de acordes y notas de bajo y usando *fills* de enlace con las cuerdas graves. Bud Scott (1890-1949) tenía un estilo similar y a partir de 1904 tocó con la banda de John Robichaux y con Freddy Keppard. Representaba una época pasada en la que era una novedad tocar cuatro golpes descendentes seguidos.



BROCK MUMFORD
Uno de los primeros guitarras reconocibles del jazz, Mumford tocaba con el legendario grupo de Buddy Bolden en Nueva Orleans, en temas como "Maple leaf rag".



LONNIE JOHNSON
Probablemente el primer solista improvisador del jazz, Johnson grabó un gran solo con Duke Ellington en "The Mooche" (1928), mientras que el tema sin acompañamiento "Playing with the strings" (1928) tiene una formidable potencia en sus líneas y en su enérgico ritmo.

LONNIE JOHNSON Y EDDIE LANG

Johnson y Lang formaron el dúo más importante de los comienzos del *jazz* en 1928. Construían gran parte de su material en torno al *blues*, pero con un sonido denso y un gran sentido del *swing*. Johnson hace melodías y solos ingeniosos con una fluidez inusitada hasta la fecha, mientras que Lang le acompaña con igual virtuosismo, como se escucha en "Two Tone Stomp" (1928) o "Hot Fingers" (1929). Los solos en "Blue Guitars" (1929) son fraseos lentos de *blues*, y "Deep Minor Rhythm" (1929) por el contrario presenta vertiginosas frases con *bending*, notas secas y cortadas y variaciones improvisadas. En "A Handful Of Riffs" (1929) los solos son veloces y muy rítmicos, con Johnson tocando con su característica delicadeza y desarrollando motivos, rápidos martillados y acentos fuera de lo común.

EDDIE LANG
Influyente figura, Eddie Lang también grabó con Joe Venuti. En el tema "The Wild Dog" (1928), con un cuarteto con saxo y piano, Lang toca un solo con un endiablado sabor a blues. También grabarían "March Of The Hoodlums" (1929).



En "Apex Blues" (1928) y "King Joe" (1928) hace solos de acordes, tirando de las cuerdas para moverse entre ellos, y toca frases de bajo.

Eddie Lang (1902-33) desarrolló una soberbia técnica de púa y un estilo cercano a la música clásica, creando impresionistas atmósferas de *blues*. Grabó dúos con el violinista Joe Venuti, entre otros "Stringing The Blues" (1926) y "Black And Blue Botton" (1926), alternando acordes y líneas de bajo, y apagando sutilmente las cuerdas con la mano izquierda para obtener un mayor ímpetu rítmico. También ideó inversiones y acordes de paso, así como *fills* para unir las secuencias.

Lang componía y arreglaba, y también grabó dúos con piano hermosamente equilibrados. En "Eddie's Twister" (1927), sus composiciones poseen una moderna sofisticación armónica, con suaves líneas melódicas que combinan el *blues* y el *ragtime* con las ideas clásicas. En el vals "April kisses" (1927) hay veloces líneas y bajos melódicos con rasgueos. Lang demostró su virtuosismo transportando e interpretando el "Preludio en Do#Menor" (1927) de Rachmaninoff, tanto con púa como a mano abierta.



KRESS & MCDONOUGH
El dúo de Carl Kress y Dick McDonough intercambiaba sus papeles y elevó el nivel de los arreglos, consiguiendo temas muy pulidos con poco lugar para la improvisación. Partían del jazz y el ragtime, e incluso se escuchan influencias clásicas en "Danzon" (1934). Por el contrario, "Stage Fright" (1934) es puro swing, con guitarras exquisitamente articuladas, y ambos intercambiando líneas y acordes, con melodías contrapuestas y breves pasajes improvisados.

En "Melody Man's Dream" la guitarra hace líneas con un fuerte tono y *vibrato*, sobre las notas del piano, mientras que en "Rainbow Dreams" es potente y sigue al piano con líneas y acordes arpegiados. Lang trabajó con Lonnie Johnson (1889-1920) y en 1929 con la gran cantante de *blues* Bessie Smith.

FREDDIE GREENE
Junto a otros, Freddie Greene desarrolló un estilo de sutiles movimientos de acordes con sencillos golpes hacia abajo. Los cambios de acordes se funden entre sí, oscilando entre voicings de tres o cuatro notas con una nítida proyección armónica.

LA GUITARRA RÍTMICA

A medida que el *jazz* crecía en los años 30, muchos guitarristas de *big-band*, como Fred Guy (1897-1971), de la orquesta de Duke Ellington, se limitaban a hacer ritmos de fondo. Bernard Addison (1905), que empezó con la banda de Fletcher Henderson en 1933, era algo más sofisticado, y en "Yeah Man" (1933) y "Queer Notions" (1933) usa interesantes líneas y acordes. Destinado a ser el guitarrista rítmico más famoso, Freddie Green (1911-87) tocó con Count Basie a partir de 1937 y pasó a ser el paradigma de un sólido estilo de acompañamiento, dando cuatro golpes descendentes por compás.

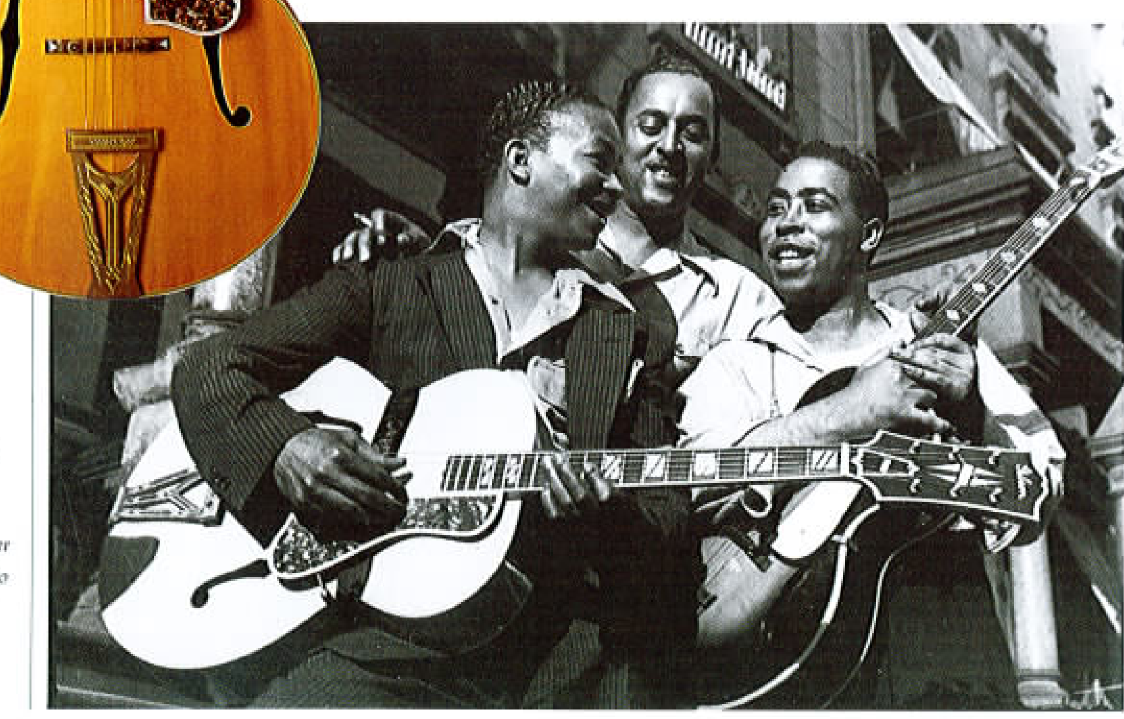
1939 GIBSON SUPER 400
Original de 1934, la enorme Gibson Super 400 de tapa arqueada tenía un cuerpo de 45,72cm, diseñado para dar más volumen. La parte de arriba de la caja se agrandó en 1936, y a partir de 1939 el acabado natural y el recorte serían opcionales.



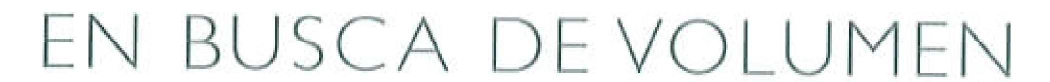
SOLISTAS DE ENTREGUERRAS

Teddy Bun (1909-78) toca con un estilo antiguo, con líneas lentas y calculadas de fraseos melódicos de *blues* y *bendings*. Junto al cantante Spencer Williams, sus breves notas en *staccato* y sus sencillas frases de *jazz* se pueden oír en "It's Sweet Like So" (1930) y "Pattin' Dat Cat" (1930). Luego mostró un estilo más fluido y, como solista de los Five Spirits Of Rhythm, en "I Got Rhythm" (1933) hace un breve punteo de introducción y usa todo un estribillo para un solo con mucho *swing* y burbujeantes fraseos agudos. "Four Or Five Times" (1937) tiene un melodioso solo con mucho carácter. Sus inventivos y coloridos solos, con chocantes giros y un sonido nasal y zumbante, son patentes en "If You See Me Comin'" y "Gettin' together", ambas de 1938.

Al Casey (1914), otro artista de talento con un gran estilo rítmico, trabajó con el pianista Fats Weller. Sus solos, arpegios, acordes cerrados y armónicos pueden oírse en "Buck Jumpin'" (1941).



TEDDY BUNN
Junto a los populares Spirits of Rhythm en los años 30, Teddy Bun (izquierda) creó su propio estilo de solista acústico. Pulsaba las cuerdas enérgicamente con el pulgar y con el índice, presionando las notas contra el mástil para obtener un tono incisivo.



EN BUSCA DE VOLUMEN

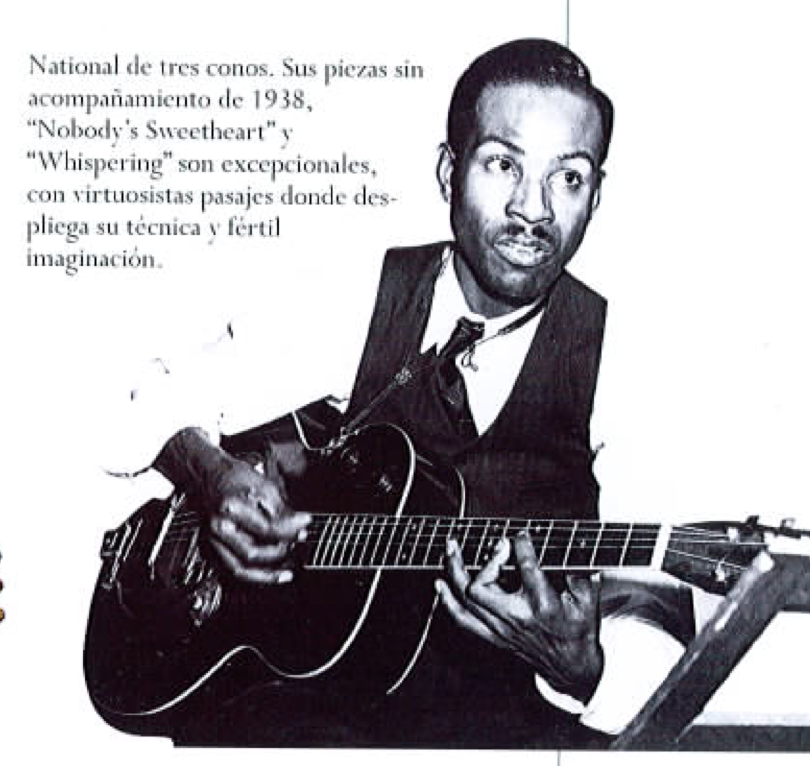
Cada vez más popular, la guitarra seguía asfixiada dentro del conjunto, lo que llevó a la búsqueda de nuevas soluciones e instrumentos. La guitarra eléctrica revolucionó la guitarra de *jazz* al permitirle sonar al mismo nivel que los otros instrumentos.

Músico que habría de resultar vital en la amplificación de la guitarra de *jazz*, Eddie Durham (1906-87) tocaba una guitarra resonadora con la banda de Bennie Moten en 1929 y grabó con una en "Hittin' The Bottle" (1935) de la banda de Jimmie Lunceford. Ya con la guitarra eléctrica hizo unas grabaciones históricas en Nueva York en marzo de 1938 con The Kansas City Five, con unos solos que igualaban en volumen a la trompeta de Buck Clayton. En "Laughing At Life" hay acordes eléctricos tocados en *staccato*, y *slides* de *blues* y de estilo hawaiano. Dos brillantes *breaks* introducen un inquieto ritmo seguido de fluidos recorridos y pinceladas de acordes parciales. "Good Mornin' Blues" empieza con unas líneas y sigue con un atractivo solo de acordes con *voicings* parciales, y en "I Know That You Know" hay un solo ágil y contagioso.

"Love Me Or Leave Me" abre con acordes arpegiados entre los que aparece la melodía hasta que Durham toca un solo de notas agudas, para luego volver con arpegios y un solo de acordes. Posteriormente, los Kansas City Five pasaron a ser seis con la entrada del saxo tenor Lester Young, y el estilo de Durham se hizo aún más fluido, como se evidencia en "Way Down Yonder In New Orleans", con influencias de Django Reinhardt. "Countless Blues" empieza con el tipo de *riffs* que más tarde harían esencial la guitarra en otros géneros.

ÓSCAR ALEMÁN

Brillante y olvidado guitarrista, el argentino Óscar Alemán (1909-80) trabajó sobre todo en el París de los años 30, y usaba una Style 1 National de tres conos. Sus piezas sin acompañamiento de 1938, "Nobody's Sweetheart" y "Whispering" son excepcionales, con virtuosistas pasajes donde despliega su técnica y fértil imaginación.



EDDIE DURHAM
Empezó con la eléctrica en 1937 y estuvo al frente de la revolución que aumentó el papel de la guitarra como instrumento de conjunto para melodías, acordes y solos, abriendo nuevas posibilidades estilísticas en el jazz.

LAS PRIMERAS ELÉCTRICAS

Lloyd Loar, visionario diseñador e ingeniero de Gibson, probó con guitarras eléctricas en los años 20, cuando no parecían ser comercialmente viables. Después de que Rickenbaker produjera su *steel* en 1931, la compañía lanzó al mercado las primeras eléctricas en 1932, las Electro Spanish. Llevaban una pastilla con imán de herradura, sin controles giratorios, con tapa plana y agujeros en f. Posteriormente aumentaron la gama, produciendo modelos como el Ken Roberts en 1935, llamado así por un guitarrista de estudio. Gibson terminaría adaptando su modelo L-50 y fabricaron su modelo eléctrico ES-150 en 1936.

RICKENBACKER ELECTRIC
Rickenbacker fabricó diversas guitarras eléctricas en los años 30, a veces encargándole los cuerpos a otros fabricantes. Este ejemplar de 1930 tiene una configuración típica de acústica de tapa arqueada, una única pastilla en herradura y controles giratorios de tono y volumen.

DJANGO REINHARDT

Genio guitarrístico del siglo XX, Django Reinhardt fue un brillante improvisador con un extravagante e inigualable estilo. Su clase y virtuosismo fueron recibidos con escepticismo, y sus visionarios solos y su control técnico elevaron el nivel técnico de la guitarra.

Gitano *manouche*, nacido cerca de Liverchies, Bélgica, Django Reinhardt (Jean-Baptiste Reinhardt, 1910-53) venía de una familia de artistas y nómadas; durante un tiempo la familia se afincó en la "zona", una barriada de París, y allí Reinhardt comenzó a absorber la música en bares y clubes. Comenzó a tocar el banjo y el violín a los 12 años, pero enseguida pasó a la guitarra. En 1928, su caravana se incendió accidentalmente y resultó gravemente herido; con el meñique y el anular de su mano izquierda inmovilizados, se vio forzado a reinventar su técnica. Un año más tarde, haciendo gala de una prodigiosa fuerza de voluntad, volvió con una destreza que le permitía coordinar los dedos de su mano izquierda con la púa, de forma que podía deslizarse por las cuerdas y dar las notas con precisión.



SUS INICIOS
El Quintette Du Hot Club De France triunfaría en sus giras europeas de los años 30, y sus grabaciones lo convertirían en el primer grupo europeo de jazz en causar impacto en los EE.UU. Las sonoras notas y líneas de Reinhardt y el soporte lírico de Grappelli se complementaban a la perfección.

Reinhardt aprendía melodías de los discos de *jazz* que llegaban de los EE.UU. Empezó a trabajar en un ambiente de *swing*, incorporando elementos de música clásica y gitana. En 1934 inició una fructífera relación con el violinista Stephane Grappelli (1905-97), y ya a finales de ese año estaban actuando y grabando como Le Quintette Du Hot Club De France, un quinteto de cuerda de formación variable en el que estaba su hermano Joseph a la guitarra rítmica.

En 1935, el grupo montó una gran cantidad de material, como "St. Louis Blues", en donde Reinhardt toca una adorable *intro* con líneas y acordes, y hace un cautivador solo. Otra de sus primeras composiciones, "Djangology", presenta arpegios, rasgueos y una alegre melodía hecha a base de breves frases envueltas en *fills* de adorno; toca un solo repleto de lentos trémolos y octavas con arpegios ascendentes, poniendo los acentos en las notas precisas.

Entre las mejores grabaciones de ese año está "Swanee River". Con su endiablado ritmo, rebosa exuberancia e incluye un efectista solo lleno de cambios brillantes. "Sunshine Of Your Life" refleja su forma de usar marcadas notas de bajo con los acordes. En "I've Had My Moments", Reinhardt rompe en un efervescente y veloz solo con elementos discordantes, y en "Limehouse Blues" es tremendamente inventivo, empleando pegadizas discordancias y veloces irrupciones de acordes para levantar el ritmo.

En 1937, Reinhardt ya había alcanzado una dimensión más profunda. La arriesgada "You're Driving Me Crazy" revela una potente ejecución rítmica y un solo con motivos atonales y melódicos *double-stopping*.

Su toque personal impregna "In A Sentimental Mood", con un solo perversamente abrasivo y frívolo. Hay dos piezas antiguas sin acompañamiento que nos ayudan a comprender su estilo. "Improvisation" empieza con cuerdas al aire y tiene hermosas armonías clásicas, acordes de tonos enteros y elegantes líneas. Adornos de escalas increíblemente veloces sirven de puente a románticas e instintivas armonías. Por el contrario, "Parfum" muestra un aroma más distendido y romántico, y suena *ad libitum* –improvisada–. El grupo también usó piezas clásicas como vehículo para la improvisación, como el "Liebestraum No.3" de Lizst, convertida en escaparate de las ideas de Reinhardt. En los años 30, Reinhardt grabó con la Coleman Hawkins' All Star Jam Band, metiendo un jugoso solo en "Honeysuckle Rose" (1937).

LAS GRABACIONES DE DICIEMBRE DE 1934

Las primeras grabaciones revelan ya el sonido del quinteto. "Tiger Rag" tiene líneas al unísono de guitarra y violín, y el solo de Reinhardt evoluciona desde un lastimero *bending* a líneas afiladas, veloces fraseos en *staccato* y una sonora nota con una púa vibrante. En "Dinah", Reinhardt perfila la melodía sin tocarla directamente. Su imaginativo solo contiene sutiles líneas además de pasajes transitorios con motivos cromáticos, veloces escalas y octavas. Sigue a Grappelli con un potente y explosivo ritmo. En "I Saw Stars", sus hermosas líneas van creciendo en intensidad hasta transformarse en cascadas de escalas y arpegios, y acaba tocando pares de cuerdas ingeniosamente como si estuviera afinando.

LAS GUITARRAS DE DJANGO

Su instrumento principal era una Selmer Maccaferri, con su recorte recto y un diapasón de dos octavas que le permitía tocar en registros altos. Estas guitarras tenían una cámara de resonancia que servía para aumentar el volumen y el *sustain*. Django también usó modelos posteriores, de entre 1936 y 1937, con una pequeña boca ovalada y un mástil de 14 trastes. Tocaba acústicamente, con un micrófono, pero a finales de 1940 colocó una pastilla Stimer a su Maccaferri y empezó a usar un amplificador para lograr un sonido eléctrico.



EN EL ESTUDIO
Reinhardt y el quinteto grabando en los estudios Decca de Londres el 2 de agosto de 1939. Un simple micrófono, hábilmente situado, se usa para grabar de forma acústica. Las tomas en vivo eran limitadas, se grababan con una aguja en un soporte de grabación y luego se prensaban en discos de laca de 78 rpm.

SELMER MACCAFERRI
Estos revolucionarios instrumentos, con la boca en forma de D, fueron creados por el luthier italiano Mario Maccaferri en 1931. Se comercializaron como parte de la gama Selmer a partir de 1932. Django usaba el modelo Orchestra de cuerdas de acero, más tarde conocido como modelo Jazz.

GRANDE SEIGNEUR
Los gitanos se referían a él como príncipe y grande seigneur *(gran señor). De vida legendaria, pasaba largos periodos alejado de la música, vagando, jugando al billar o pescando. Parecía no ensayar nunca, y su sutileza y versatilidad aparecieron milagrosamente en el encorsetado contexto* swing *de la época.*

La 2ª Guerra Mundial separó al grupo y Grappelli se quedó en Londres. De vuelta a París, en diciembre de 1940 Reinhardt grabó su composición "Nuages" con un sexteto que incluía segunda guitarra, dos clarinetes y una sección rítmica. Empieza con un dramático sonido de clarinete e incluye una exuberante y romántica melodía y un solo con armónicos artificiales y frases suntuosas. Su composición "Djangology" (1942), con orquesta de cuerda y metal, empieza con una cautivadora *intro* por parte de estos últimos y sigue con el tema y una improvisación bien encajadas que discurren como trasfondo.

En 1946, Reinhardt visitó los EE.UU. y actuó con Duke Ellington. Al volver a Francia continuó tocando con Grappelli y empezó a crear un sonido eléctrico con una pastilla externa, con un estilo menos recargado y con mayor aplomo y madurez, abusando menos de las octavas en sus solos. En esa época empezó a asimilar algunos de los avances armónicos del *jazz* contemporáneo norteamericano. En 1946 graba fantásticos solos en temas propios como "Nuages", "Melodie Au Crepuscule" y "Belleville". "Del Salle" (1947) va creciendo hasta cambiar explosivamente de velocidad, con increíbles cambios de semicorcheas a tresillos. Su creatividad armónica también resalta en "Anniversary song".

Las grabaciones de entre 1949 y 1953 nos muestran a un Reinhardt en sorprendente buena forma, en temas como "The World Is Waiting For The Sunrise", "Stormy weather" y "It Might As Well Be Spring". Su tono eléctrico se endurece en "Place de Broukere" y en la virtuosista "Boogie Woogie".

DJANGO 1953
Al final de su vida, su solo en "Night And Day" prueba que su genio no había menguado, y en las últimas sesiones de abril de 1953 puede escuchársele con un sustain *eléctrico más acentuado en "Deccaphonie".*



CHARLIE CHRISTIAN
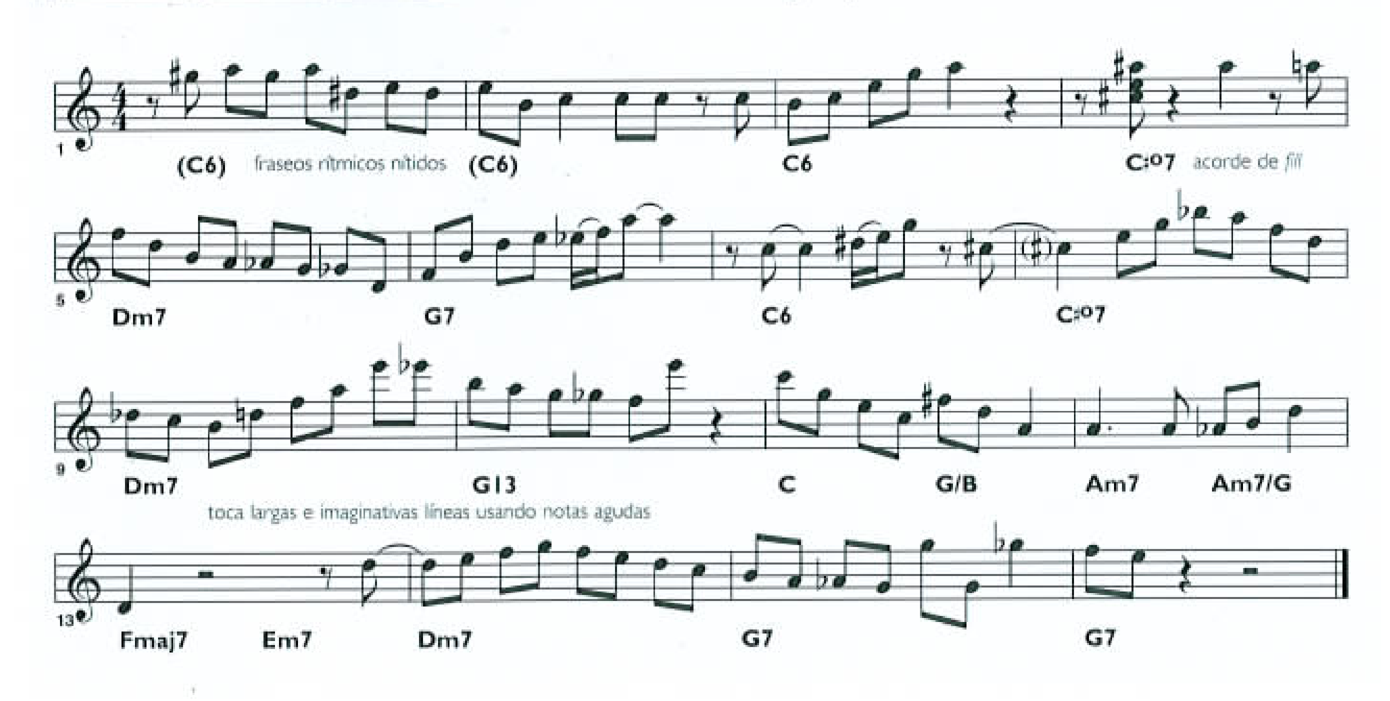
Charlie Christian, el primer guitarrista eléctrico conocido con un avanzado estilo solista, era la estrella de la banda de Benny Goodman. Con sus contagiosos *riffs* y sofisticados fraseos, Christian puso la guitarra al mismo nivel que el resto de instrumentos.

CHARLIE CHRISTIAN
Primer solista eléctrico influyente, Christian emulaba el estilo y el papel del saxo como instrumento solista. Sus solos, con su vocabulario de líneas coherentes, influirían a prácticamente todos los guitarristas de jazz posteriores.

Charlie Christian (1916-42) creció en Oklahoma y empezó a tocar a los doce años. A mediados de los años 30 copiaba los solos de Reinhardt y se empapaba del lenguaje de saxofonistas como Lester Young, cuyos característicos fraseos y complejidad armónica constituirían un puente entre el *swing* y el *bebop*. Tras ver a Eddie Durham con una eléctrica en 1937, en 1938 ya estaba tocando una con el Al Trent Sextet.

Notablemente dotado para el nuevo instrumento, Christian se valió de su *sustain* y de su potencia para crear una abrumadora técnica solista, con un estilo fino y fluido.

Se ganó una tremenda reputación, y en agosto de 1939 se unió a la banda del clarinetista Benny Goodman, junto al cual sus solos adquieren un aire de sencillo dinamismo. Sus complejos cambios de frase, apoyando los acordes en un contexto de *swing*, se asemejan a las tendencias *bebop*, con arpegios disminuidos y ligaduras cromáticas. Suele hacer largas líneas, dando un sonido parejo a las notas, usando sutiles acentos y marcando contratiempos con ocasionales *slides* y *bendings*. Sus *riffs* ligeramente *blues* solía usarlos la banda para arreglos orales –*heads*– al unísono.



"SOLO FLIGHT"

Grabado en Nueva York en marzo de 1941 con la orquesta de Benny Goodman, "Solo Flight" fue un escaparate para Christian. Tras una breve *intro* de la banda, entra la guitarra seguida de la sección rítmica, con Christian exponiendo sus ideas sobre un machacón sonido *staccato* de figuras y acordes de viento. En un largo solo, usa el control rítmico y hace *swing* con suma inspiración. Utiliza ideas de frase y respuesta, así como líneas, arpegios y acordes alterados sobre armonías modulantes. A medida que avanza el solo, va tocando con más pegada para responder a la sección de viento, acabando con afiladas y forzadas notas al unísono.



LA ORQUESTA DE BENNY GOODMAN
Charlie Christian apareció en algunas de las formaciones de Benny Goodman. Aquí se le puede ver en 1940 tocando una Gibson ES-250 de acabado natural, con su amplificador Gibson detrás de él.

Christian se trasladó a Nueva York y comenzó sus legendarias grabaciones con Goodman en octubre y noviembre de 1939. Destacan "Flying Home", en donde su claro e incisivo solo, sus líneas ascendentes y descendentes y su sutileza rítmica se hacen patentes tanto en las combinaciones sencillas de notas como en las frases más largas, y "Stardust", con un variado solo de acordes melódicos, líneas basadas en la melodía y fraseos y octavas típicas del *blues*. El solo de "Rose Room" empieza con líneas aparentes y relajadas, y luego entra en un *swing* puro, penetrando en el ritmo con rápidos fraseos. "Seven Come Eleven" tiene *riffs* pegadizos y un solo exuberante de largas líneas con *bending*. El solo de "Honeysuckle Rose" es ligero y progresa en torno a unas cuantas notas básicas.

En 1940 grabó "Gone With That Wind" y "Air Mail Special". La última, con sus animadas figuras de *swing*, seguidas de un solo cristalino y líneas elegantes que van repitiendo notas y motivos de la armonía, recuerda a Django Reinhardt.

En mayo de 1941 se hicieron algunas de sus últimas grabaciones en *jam-sessions* en el Minton's y el Monroe's Uptown House, clubes de Harlem de dudosa reputación. En ellas, Christian se suelta con una maravillosa creatividad junto a los pioneros del *bebop*, en temas como "Swing To Bop". Murió en marzo de 1942, y sus grabaciones se convertirían en modelo para muchos guitarristas de *jazz* de los años 40 y 50.

GIBSON ES-150
Christian usaba una Gibson ES-150 sunburst, comercializada en 1936. Se basaba en el modelo acústico L-50 de tapa arqueada, pero con una pastilla sencilla y controles para el tono y el volumen.

TENDENCIAS DE POSGUERRA

En los años 40 se asentó el papel de la guitarra eléctrica en el *jazz*. Las innovaciones armónicamente sofisticadas del *bebop* cambiaron los estilos solistas, y con la llegada de las influencias impresionistas clásicas se aumentaron los colores armónicos.

La guitarra evolucionó en los 40 y 50 dentro de un vibrante ambiente creativo de estilos que iban del *bebop* al *jazz* influido por la música clásica. De los primeros años 40 destacan el creativo Oscar Moore (1912-81), con el Nat King Cole Trio, y el chispeante Tiny Grimes (1916-89), con el Art Tatum Trio. Se estaba gestando una revolución en el *bebop*, liderada por virtuosos como Charlie Parker, Dizzy Gillespie y Bud Powell. Los guitarristas encontraron nuevos retos en aquel nuevo lenguaje de líneas dentro de un marco armónico ampliado.

Varios intérpretes comenzaron a trabajar en este área, como Bill De Arango (1921), quien en 1943 tocaba con Charlie Parker y en 1945 con Gillespie, o Arvin Garrison (1922-60), que grabó en 1946 "Yardbird Suite" y "Night In Tunisia" junto a Parker.

En 1946, el innovador pianista Lennie Tristano lideraba otra corriente, con sus experimentales y vanguardistas grabaciones con Billy Bauer (1915) a la guitarra. Bauer toca atípicas líneas y elementos atonales sobre las avanzadas armonías de Tristano en temas como "Out On A Limb" o "Atonement". Después de pulir sus ideas, su contribución al álbum *Crosscurrents* (1949) de Tristano es más sutil y cerebral, tocando líneas angulosas con sombría intensidad.

TAL FARLOW

Uno de los primeros guitarristas en adaptar las escalas y arpegios del *bebop* a una técnica fluida de improvisación fue Tal Farlow (1921-98). Afincado en Nueva York, se empapó del sonido de los clubes de la calle 52. En 1949 se juntó con el vibrafonista Red Norvo y con el contrabajista Charles Mingus. El trío solía tocar *tempos* rápidos y Farlow superó el reto, grabando asombrosos solos en "Move" (1950) y "Zing! Went The Strings Of My Heart" (1950); sus veloces líneas al unísono son un ejemplo de su facilidad para los temas rápidos. Sus solos consisten en largas frases de amplio registro, con un peculiar estilo de acentuación y ocasionales *bendings*. Entre sus técnicas se incluía hacer ritmos golpeando la tapa del instrumento. En 1952 empezó a grabar sus propios discos y a desarrollar sus ideas armónicas. En su gran álbum *The Artistry Of Tal Farlow* (1955), "Little Girl Blue" presenta una espesa melodía de acordes con las cuerdas bajas afinadas más graves, pasajes con y sin acompañamiento, y un final con armónicos artificiales. En "Autumn In New York" emplea *voicings* muy abiertos y toca un sentido y melódico solo. En "Cherokee" hay un chispeante y veloz solo en el que Farlow se sale, creando virtuosas líneas de *bebop* a través de cambios armónicos.

En posteriores grabaciones Farlow vuelve a bajar mucho las cuerdas graves, como en su arreglo sin acompañamiento de "Autumn leaves" (1955), de influencias clásicas y con rápidos *fills* con terceras. Farlow dominaba técnicas muy diversas: en "Isn't It Romantic" (1956) improvisa líneas con hábiles armónicos artificiales. También hacía *tapping* sobre trastes superiores e inferiores para estirar los acordes, e inventaba ricas sustituciones de acordes en *standards*.

MARY OSBORNE
Solista con mucho talento para el swing, Mary Osborne (1921) se pasó a la eléctrica tras escuchar a Charlie Christian y trabajó con la pianista Mary Lou Williams. En los años 40 lideró el Mary Osborne Trio y tocó con muchos músicos, como Coleman Hawkins.

LA TÉCNICA DE FARLOW
Tal Farlow desarrolló su propio sistema de posturas sobre el diapasón, extendiendo mucho los dedos.

BARNEY KESSEL

Surgido en los años 40, el estilo de Barney Kessel (1923) estaba al principio influido por Charlie Christian. Trabajó con Artie Shaw en 1945, y en 1947 grabó con Charlie Parker. Entre 1952 y 1953 tocó con el trío de Oscar Peterson, con un marcado papel de acompañamiento. Sus solos y fraseos *bebop* se pueden oír en cortes como "Fascinating Rhythm" o "Night And Day".

Como solista, Kessel hizo arreglos empleando distintos métodos en cuanto a acordes y armonía, texturas y tonos. Sus solos nos descubren líneas interesantes y de buen gusto. En su emblemático *Easy Like Vol. 1* (1956) figuran sus intrépidas e inventivas entradas a temas como "Tenderly", en la cual toca un solo con líneas, acordes y ritmos. "What Is There To Say" tiene interesantes *voicings* y líneas muy limpias. En *Kessel Plays Standards Vol. 2* (1956) los acordes de "Love Is Here To Stay" son profundos y reflexivos, con pasajes para la melodía veloces y armonizados. Los temas "How long has this been going on" y "I Didn't Know What Time It Was" nos muestran a

THE SWINGING GUITAR OF TAL FARLOW

Este álbum de 1956 presenta un enérgico trío, con el pianista Eddie Costa y el bajista Vinnie Burke tocando con radiante optimismo. Farlow y Costa tocan *heads* al unísono y hacen cuatros (ver págs. 234-35), trabajando juntos rítmica y armónicamente. Farlow encuentra su máximo vigor en los temas rápidos, como el excitante "You Stepped Out Of A Dream", en el cual toca ritmos incisivos y largas líneas, o su composición "Meteor", con un efervescente solo. También toca con profundidad melódica en su versión de "They Can't Take That Away From Me", mientras que su melodía de acordes es melosa y contenida en "Like Someone In Love".

BARNEY KESSEL
Primerísima figura de postguerra, el estilo de Barney Kessel bebe del swing y de su propio acercamiento al bebop. En lugar de vertiginosos solos, utiliza líneas de swing, silencios y un toque blues.

GIBSON ES-350
Kessel y Farlow usaban la Gibson ES-350. Fabricada en 1946, fue la primera Gibson eléctrica de tapa arqueada con recorte.



JIMMY RANEY
Uno de los primeros en asimilar la sofisticación bebop fue Jimmy Raney (1927-95). Su sutil tono y sus vertiginosas líneas pueden oírse en un quinteto con Stan Getz en Parker 51 (1951). Destacan sus imaginativas líneas basadas en las armonías de "Cherokee".



CHUCK WAYNE
Con el popular George Shearing Quintet entre 1949 y 1952, sus líneas de registro medio se mezclan con el piano de Shearing, y mete breves solos bop.

Kessel respaldando al oboe con originales armonías que incluyen *voicings* cerrados. Barney Kessel amplió el papel de la guitarra y desarrolló sus propios conceptos.

JOHNNY SMITH

Artista de un talento excepcional y con una visión personal de la técnica, los solos y la armonía, Johnny Smith (1922) trabajó con Benny Goodman a principios de los 50 y como músico de sesión en la NBC de Nueva York. Su original estilo solista no es del todo deudor del *bebop* e incluye motivos e ideas insólitas que se mezclan muy bien. Smith tiene una ejecución impecable y un concepto propio de la composición. Incorpora fraseos clásicos y líneas con un control preciso, así como frases a doble velocidad sin apenas esfuerzo y con un sensible dinamismo. Smith creó una técnica de tocar acordes con un efecto de ligado: mantiene unas notas esenciales, que le dan un fluido *sustain* a sus hermosos e impresionistas *voicings* cerrados. Su reluciente tono cuando ejecuta suavemente los acordes es sobrecogedor.

En 1952, Smith grabó sus arreglos de "Moonlight In Vermont" junto a un quinteto con el saxo tenor Stan Getz; se convirtió en un inesperado éxito. Toca el tema como una melodía de acordes con un sonido como de arpa y ensoñadores *voicings* cerrados que se funden entre sí con nitidez y *sustain*. En el solo, emerge por todo el registro del instrumento, con líneas sutiles y atípicas y acordes con armónicos. Otras grabaciones posteriores con sorprendentes armonías de acordes y solos serían "Stars Fell On Alabama", "A Ghost Of A Chance" y una conmovedora versión de "Tenderly". La exuberante "My Funny Valentine" tiene líneas y acordes a dos voces.

Smith crea arriesgadas líneas armónicas con el saxo en "Tabu", donde hay un breve, rápido y pulcramente ejecutado solo de *bebop*, en "Where Or When?" y en "Jaguar".

En "Vilia" parte de una opereta de Lehar para convertirla en acordes y solo de *jazz swing*. "Cherokee" (1953), con el saxofonista Zoot Sims, está arreglada con abundantes pasajes de veloces líneas al unísono, y "Yesterdays" (1953) tiene exuberantes armonías y un solo con acordes parciales ascendentes.

Los temas de su gran álbum *Moods* (1953) son asombrosos, melódicamente avanzados y musicalmente frescos. La sorprendente "What's New?" (1953) incluye lentos y lánguidos *voicings*, tocados con suavidad, atractivas líneas armonizadas y un maravilloso solo que cruza todo el instrumento hasta llegar a las notas más agudas y cantarinas. En "I'll Remember April" hay un solo melódico maravillosamente concebido, y en "Lover Man" Smith toca un hermoso y emotivo solo que rebosa musicalidad, motivos fuera de lo común y explosivas frases de una profunda dimensión. Su concepción y ejecución casi perfectas suenan casi dictadas. "Lullaby of Birdland" tiene guitarras doblando acordes y notas en un estilo contrapuntístico clásico. El disco contiene una de sus composiciones más conocidas, "Walk Don't Run", con una línea basada en una elegante arquitectura clásica menor.

D'Angelico Excel

JOHNNY SMITH
En el Nueva York de los años 50, Johnny Smith trabajó en los estudios sin descanso. Era un excelente repentizador y apasionado de la música clásica, la cual tocaba con púa y de la que sacaba ideas para sus meticulosos arreglos de standards populares.

D'ANGELICO EXCEL
Esta guitarra artesana de tapa arqueada, obra del fabricante neoyorquino John D'Angelico, con una pastilla flotante De Armond, tiene una respuesta uniforme, un tono dulce y un gran sustain, *ideal para el estilo de Smith.*

LES PAUL

Pionero de la guitarra eléctrica maciza, Les Paul (1916) ha disfrutado de una larga carrera, alternando el *jazz* con otros estilos más ligeros. Influido por Django Reinhardt, Paul goza de un ingenioso y expresivo estilo *swing*, patente en "Blues", de *Jazz at the Philarmonic*, junto a Nat King Cole. Después de la 2ª Guerra Mundial, Paul lideró un trío y empezó a experimentar con los multipistas y con las variaciones de velocidad al grabar en cintas electromagnéticas. Su brujería en el estudio le posibilitaba juntar distintos registros de guitarra jugando con las distintas velocidades, como puede oírse en la sorprendente "Little Rock Getaway". También usaba el eco, así como chispeantes cambios de tono, complementando su estilo con *glissandos* y *vibrato*. "Lover", grabada en 1947 con ocho partes distintas de guitarra y con efectos de velocidad múltiple, se adelantó a su tiempo. Paul construyó su propio estudio y trabajaría con muchas figuras como productor, arreglista y guitarrista. Formó equipo con la cantante Mary Ford, y el tratamiento comercial que imprimían a las canciones les llevó a éxitos como "How High The Moon" (1951), montada con 12 capas de sonido.



EN EL ESTUDIO
Les Paul se aprovechó de la tecnología emergente, grabando múltiples partes de guitarra y buscando efectos que añadieran color a sus canciones. También empleaba eco y cambios de velocidad en la grabación.



EL MODELO LES PAUL
Gibson utilizó el nombre de Les Paul para su primera eléctrica maciza, fabricada en 1952. La nueva guitarra compartía rasgos con la ES-295 de tapa arqueada. Su cuerpo sólido y sus pastillas P-90 le aportan sustain *y un sonido brillante.*

HERB ELLIS

Con un estilo directo de *bop* que arranca del *blues*, Herb Ellis (1921) tocó con el pianista Oscar Peterson entre 1953 y 1958. Sus pulcras líneas con tonos silbantes e ideas sencillas para sus solos se escuchan en el fantástico disco en directo *At Zardi's* (1956). El solo de "I Was Doing Alright" es uno de sus momentos estelares. Las contramelodías entrelazadas por Ellis y Peterson se pueden oír en "Herbie's Tune" y "Noreen's



HERB ELLIS
Ellis reemplazó a Barney Kessel en el trío de Oscar Peterson, con Ray Brown al bajo. Su estilo de acompañamiento, ligero, etéreo y con solos bien ordenados, encajaba a la perfección junto a los potentes Peterson y Brown.

Kenny Burrell
Con un estilo derivado del swing, *el* blues, *el* bebop *y la guitarra clásica, Burrell surgió en el* hard bop *de los 50, tocando con una nítida técnica solista y un tono afilado. Sus discos cubren material muy diverso y su estilo es un compendio de distintas eras.*

Nocturn", con impecables solos y trabajos melódicos por parte del piano y de la guitarra. Ellis realizó buenos trabajos en solitario, como *Nothing But The Blues* (1958). Entre 1959 y 1963 tocó para la cantante Ella Fitzgerald.

KENNY BURRELL

Kenny Burrell (1931) llevó la guitarra a un estilo de *bop* duro más moderno, con líneas muy pensadas y una atmósfera *blues*. Influido por Charlie Christian, sus improvisaciones sobrias y controladas suenan muy nítidas. Después de tocar con la banda del trompetista Dizzy Gillespie en 1951, uno de sus primeros discos, *Blue Moods* (1957), tiene líneas descarnadas y bien medidas en "Don't Cry Baby", mientras que en "Drum Boogie" se estira en un inventivo solo con líneas de *swing bop* y fraseos de *blues*. En *Kenny Burrell And John Coltrane* (1958), Burrell emplea un tono de *swing* seco y poderoso, con claridad conceptual, que empieza con arriesgadas ideas de intervalos en "Freight Train". En el dúo "Why Was I Born?" vemos a Burrell respaldando a Coltrane con vivificantes y sonoras armonías.

En el tema que da título al atrevido álbum del organista Jimmy Smith, *Back At The Chicken Shack* (1960), Burrell toca acordes graves y espesos de acompañamiento, y un solo de *blues* con muchos espacios vacíos. En "Messie Bessie" hace un largo solo de *bop* con pasajes muy creativos.

En su popular álbum *Midnight Blue* (1963), Burrell se decanta por un toque más simple y tradicional, y en sus solos se hace más patente un aroma *blues*, como al principio de "Mule", con fraseos y acordes tocados con un estilo vocal. En "Midnight Blue", un *blues* modal, Burrell se sale, mientras que "Soul Lament" incluye notas sencillas que contrastan con acordes sombríos. En "Saturday Night Blues" Burrell clava partes y acordes sencillos y toca un solo rítmico contenido.

JIM HALL

Gran figura del *jazz*, la historia de Jim Hall (1930) está plagada de excepcionales y variadas grabaciones. Inspirado en sus comienzos por el saxo tenor Lester Young, su toque escueto y engañosamente superfluo está lleno de sutiles matices rítmicos y de un uso inteligente de los silencios, mezclando líneas con acordes jugosos. Tras su etapa con Chico Hamilton en 1956, su papel en *The Jimmy Giuffre Three* (1957) dentro de una formación vanguardista de cámara es innovador, con elementos *folk* y clásicos y un enfoque *rubato*. Entre concienzudos pasajes de conjunto, Hall toca introspectivamente con un intenso y comedido *swing*, usando *voicings* cerrados y aferrándose al compás. "Two Kinds of Blues" y "Crawdad Suite" van unidas, con coloridos y atípicos *voicings* y un solo entre ambas. En "The Train And The River" hay líneas contramelódicas con trémolos y un curioso motivo repetitivo de canción infantil.

Su primer álbum como solista, *Jazz Guitar* (1957) presenta a un trío con piano y bajo tocando *standards* como "Stomping At The Savoy". En el disco *The Bridge* (1962) de Sonny Rollins, la guitarra de Hall reemplaza al piano con gran impacto. En "Without A Song", adorna la fuerte línea melódica de Rollins y hace un solo vigoroso con notas y acordes con un sonido grave y profundo. En "John S." hace un acompañamiento compacto con *voicings* cerrados que crean una mayor tensión. En "The bridge", el saxo y la guitarra dibujan una breve figura y un torrente de notas descendentes; su solo es una mezcla de intervalos, desarrollos de motivos y veloces saltos de líneas. En "God Bless The Child" hace un comprensivo acompañamiento y juiciosos *breaks* con notas espaciadas, usando todo el registro del instrumento con *slides* y ocasionales *bendings*, finalizando con hermosas armonías.

LA GUITARRA CLÁSICA

La guitarra clásica no se usaría mucho en el *jazz* hasta los 50, debido a su poco volumen y al dominio de los instrumentos de cuerdas de acero. No obstante, en 1947, el guitarra brasileño Laurindo Almeide (1917) empezó a usar una clásica con la Stan Kenton Orchestra, con quienes grabó "Lament" (1947). A mediados de los 50, Bill Harris (1925) usaba eficazmente cuerdas de nailon en melodías, acordes y líneas de bajo, como en "Cherokee" (1956). Le seguiría Charlie Byrd (1925-99), que estudió con Andrés Segovia en 1954. Byrd tocaba la eléctrica, pero decidió concentrarse en la clásica. Su álbum de debut, *First Flight* (1957), incluye versiones líricas de "My Funny Valentine" y "Spring Is Here". A finales de los 50 mezclaba el repertorio y sacó discos con piezas clásicas, antes de la gira por Sudamérica de 1961, que le descubriría la música brasileña. En 1962 grabó "Desafinado" con Stan Getz –un punto de inflexión en la historia de la guitarra– (ver pág. 219). Otras figuras del *jazz* comenzarían a usar la guitarra clásica. En *Guitar forms* (1965), entre los atmosféricos arreglos de Gil Evans, Kenny Burrell pasea por diferentes estilos, empezando por el *blues* tradicional de "Downstairs To Lotus Land", con un cierto aroma flamenco, o la *bossa* "Moon And Sand", donde su estilo solista funciona con las cuerdas de nailon. En la sensible "Last Night When We Were Young", de inspiración clásica, crea texturas acústicas con una púa vibrante, arpegios y rasgueos.





Charlie Byrd
Las guitarras de Charlie Byrd las fabricaban los grandes luthiers *europeos Herman Hauser e Ignacio Fleta.*

LOS DUETOS DE HALL Y EVANS

En *Undercurrent* (1962) Hall trabaja con el pianista Bill Evans en una difícil combinación armónica, si bien Hall complementa las impresionistas armonías de Evans y sus descolocados fraseos. Convierten "My Funny Valentine" en un diálogo rítmico sincopado, con Hall haciendo un florido solo, y luego acompañando a Evans con un toque acústico que recuerda a un contrabajo. En "Romain", el intercambio de registros es cautivador, y en la sutil "Skating In Central Park", Hall toca notas agudas como campanillas y un sensible acompañamiento. En *Intermodulation* (1966), el piano y la guitarra fluyen juntos, y en "My Man's Gone Now" aporta acordes suaves, notas de bajo y un emotivo solo.

Gibson ES-175
La ES-175 apareció en 1949. Hall compró su modelo con pastilla P-90 a Howard Roberts en 1956, y la usó en el álbum de The Jimmy Giuffre Three *(1956) y en su propio álbum de debut. Pensaba que sonaba "menos rechoncha" que su L-15 y ciertamente favorecía a su estilo, menos espeso y más preciso.*

Jim Hall
Compositor reflexivo, de gran sensibilidad y sincera expresividad. Trasciende los estilos tradicionales del jazz, *y sus arreglos ponen de manifiesto una inteligencia fuera de lo común.*

WES MONTGOMERY

Encarnación de la mejor tradición guitarrística del *jazz*, Wes Montgomery bebía del *bop* y tocaba con genial intuición. Su *feeling*, emoción y sublime inventiva en todo tipo de material, hicieron de él una de las grandes figuras de la guitarra de *jazz*.

Fabuloso intérprete de capacidades innatas, John L. (Wes) Montgomery (1925-68) nació en Indianápolis, en el seno de una familia musical –su hermano Monk era bajista y su hermano Buddy tocaba el piano y el vibráfono–. Fascinado por Charlie Christian, en los años 40 forjó su técnica memorizando sus solos y absorbiendo ideas de Django Reinhardt, como el uso de octavas.

Montgomery toca con el pulgar, lo que le da un sonido pleno en líneas y acordes, y su timbre es profundo y casi acústico. Sus contundentes fraseos son sorprendentemente complejos, con arpegios llenos de *slides* y notas de adorno percutidas con cierto deje de *blues*, que aportan una elocuente expresividad. Sus largas líneas suelen cubrir escalas completas con alteraciones.

A finales de los años 40 trabajó con Lionel Hampton, antes de volver a Indianápolis, donde halló un trabajo de día y tocó en clubes. A finales de 1957 grabó "Sound Carrier", en la que despliega sus finos acompañamientos rítmicos y sus solos chispeantes. En "Lois Ann" emplea un sonido similar al arpa en sus melodías de acordes; su nítido tono y sus octavas rítmicas se pueden oír en su propia composición "Fingerpickin'".

Su primer álbum como solista fue *The Wes Montgomery Trio* (1959). Aquí hay una mágica versión de "Round Midnight" de Thelonius Monk, con comedidos fondos de órgano y una batería con escobillas. La improvisación de Montgomery es profunda y conmovedora, tocando y adornando la melodía con una relajada maestría. Las ideas refrescantes brotan en este tema lento, y al final Montgomery mete sublimes adornos. Su deuda con el *blues* se refleja en su composición "Missile Blues", con sus sugerentes *riffs* y elegantes solos de octavas.

Montgomery hizo otros discos memorables, como *So Much Guitar* (1961). La contundente "Cotton Tail" contiene estallidos de frases, "I Wish I Knew" es lírica y retórica, y "I'm Just A Lucky So And So" marchosa y alegre. En "While We're Young" inventa profundos *voicings*, y en "One For My Baby" se llena de sentimiento.

El disco en directo *Full House* (1962) nos muestra a un agresivo Montgomery con un furioso quinteto, con Johnny Griffin al saxo tenor. El tema que da título al disco rebosa líneas, en "Blue'n Boogie" hay exuberantes solos, y "S.O.S." introduce un veloz *head* al unísono de saxo y guitarra, así como un excitante clímax en el que la banda hace cuatros.

A fines de 1964, Montgomery empezó a grabar música más ligera con una *big band* y arreglos de cuerda. De esta época son *Movin' Wes Parts 1 and 2* (1965), *Bumpin'* (1965) y *Smokin' At The Half Note* (1965), siendo este último de un *jazz* más puro.

STANDARDS Y ORIGINALES

El álbum *The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery* (1960) contiene *standards* y temas propios, como "West Coast Blues". "Airegin" bulle con ideas *bop*, mientras que su melodía de acordes en "In Your Own Sweet Way" se asemeja a un arpa. En "Gone With The Wind" borda los graves y articula magistralmente las líneas con los acentos y ritmos, metiendo pausados tresillos. En la sentimental "Polka Dots And Moonbeams" juega con las octavas, mientras que en "Four On Six" hay una *head* rítmica y un tranquilo *groove*, con adornos de arpegios ascendentes.

GIBSON L-5CES
En los años 60 Montgomery tocaba una Gibson L-5CES de tapa arqueada en acabado sunburst, *con recorte redondo y una única pastilla* humbucker. *Solía pasarla por un combo Fender, aumentando la proyección y el tono de su sonido.*



WES MONTGOMERY
Montgomery fue ampliamente reverenciado en los años 60. Tanto su swing *como su potente pegada le hacen sonar como si estuviera espoleando a sus músicos.*

Wes Montgomery toca sonoras notas melódicas sobre la armonía principal.

"WEST COAST BLUES"
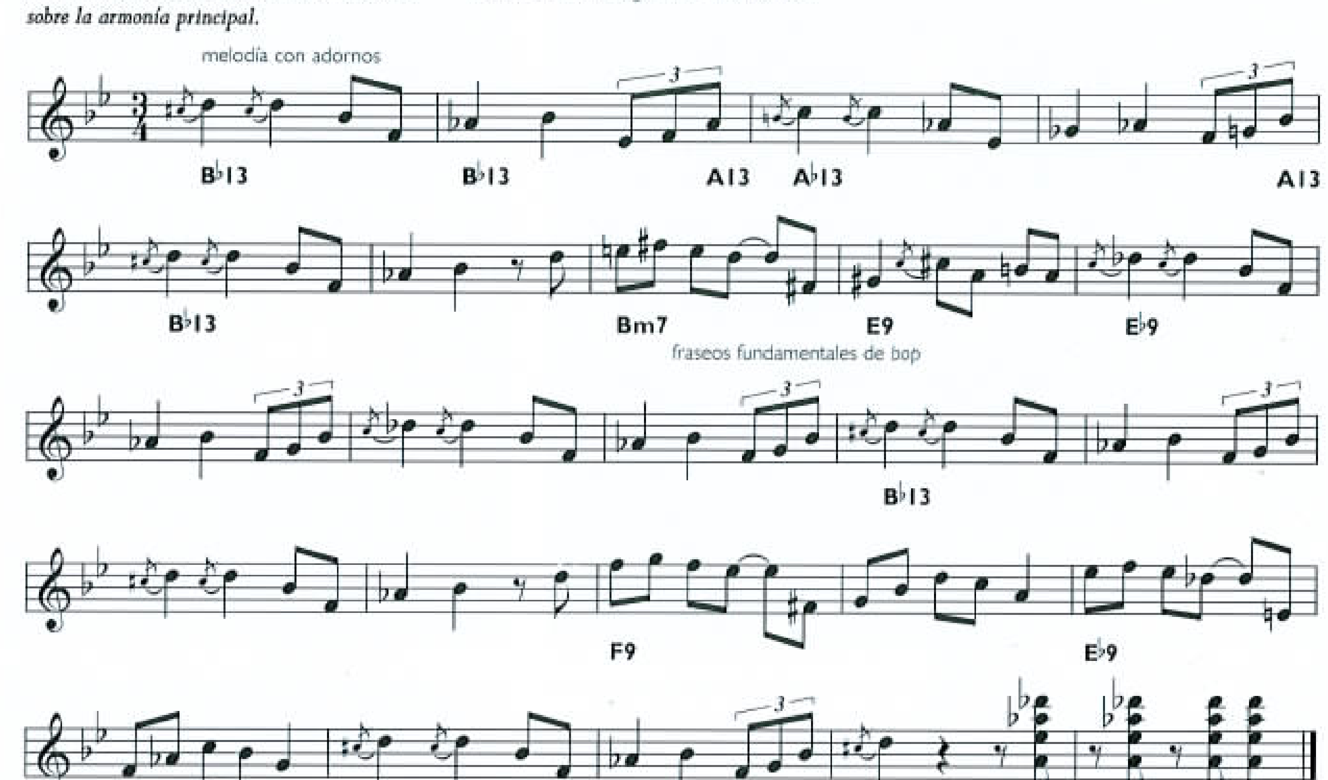
Una de sus composiciones más famosas y atractivas, "West Coast Blues" se grabó en enero de 1969 en Nueva York. Resulta inusual, con su 3/4 y una duración de 24 compases, y secciones con cambios de acordes que van modulando en torno a bases tonales. Con Tommy Flanagan al piano, Percy Heath al bajo y Albert Heath a la batería, la sugerente melodía es engañosamente compleja, con tresillos, expresivas notas altas con adornos y ligados armónicos sinuosos. Montgomery realiza un largo y bien medido solo lleno de *swing* y creatividad melódica, con sus octavas marca de la casa y breves pasajes de veloces rasgueos. Como casi todos sus solos, tiene un sentido coherente y rebosa significado y estructura.

